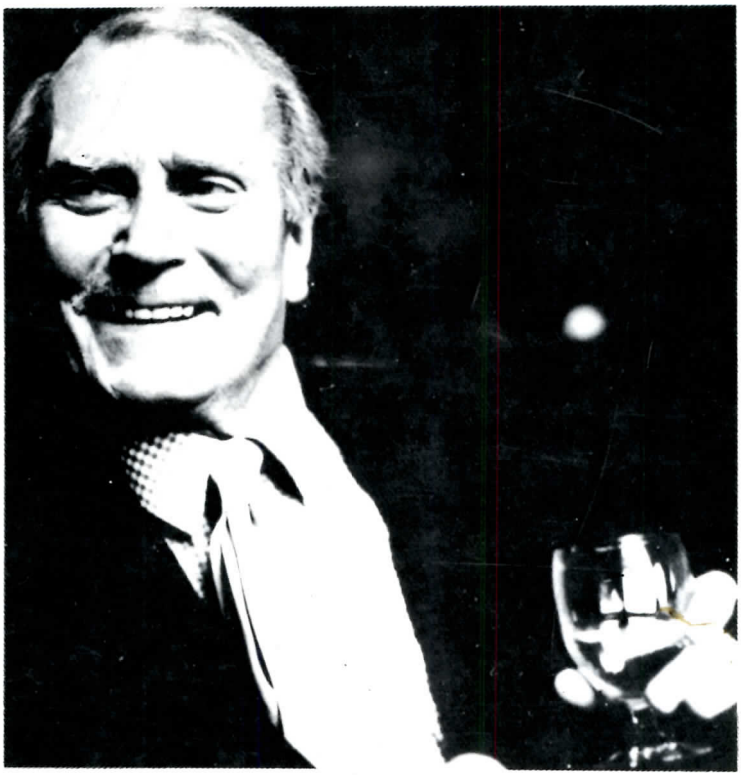
LAURENCE
OLIVIER

Ser Ator

2ª Edição



Ele queria ser o maior ator de todos os tempos e fez tudo para alcançar seu objetivo. Dono de fé inabalável no teatro, Laurence Olivier nos revela tanto a magia quanto a miséria dos bastidores e do palco, numa viagem pelos mais diversos recantos da alma humana. Medo da morte e do público, ciúmes e dedicação, inveja e paixão — é tudo parte de um mesmo jogo, ser ator, que só termina quando cai o último pano.

EDITORA GLOBO

Laurence Olivier faz o balanço de sua carreira e da profissão de ator. Metódico, vai percorrendo cronologicamente o caminho que o levou de um palco improvisado em casa à consagração internacional. Em tom de conversa, recapitula a ofensa a sua virilidade por Greta Garbo; seu espanto na noite em que Ralph Richardson tentou matá-lo; e os caprichos irritantes de Marilyn Monroe..Nas entrelinhas deixa ver a paixão que sentiu por Vivien Leigh, sua segunda mulher, e o respeito que tem por Joan Plowright, com quem se casou em 1961. Fala do pavor das noites de estréia e das artimanhas usadas pelos autores para domar a platéia.

Entre uma e outra citação shakespeariana, vai traçando o bordado de uma vida inteira dedicada a ser ator. Na trilha de Burbage, Garrick, Kean e Irving, recupera a atualidade de Shakespeare e o devolve ao grande público, no palco e, principalmente, no cinema. O fascínio pelo genial dramaturgo não o impediu de viver com intensidade sua época. Ousou apresentar desde o "angry young man" John Osborne dos anos 50 ao político militante Trevor Griffiths dos anos 60.

Laurence Olivier interpretou Hamlet, Lear e Ricardo; foi palhaço, negro e judeu; fez até televisão. Shakespeare é seu grande ídolo, mas neste livro não há por que temer o Bardo — ele está aqui, vivo, palpitante. Assim como o teatro — primeiro e último recurso humano para se fingir ser o que se é.

Laurence Olivier nasceu em 1907 e fez sua primeira aparição pública no papel de Katharine, em *A megera domada*, de Shakespeare, numa produção escolar de 1922. Em 1928 já era famoso nos palcos londrinos, mas só em 1935 retorna a Shakespeare, alternando, com John Gielgud, os papéis de Romeu e Mercúcio numa memorável produção do New Theatre. Dois anos depois junta-se à companhia do Old Vic e, com *Hamlet*, firma em definitivo uma reputação que perdura pelas décadas seguintes nos mais diversos papéis. Consagrado também no cinema, dirigiu suas próprias versões cinematográficas de *Henrique V*, *Hamlet* e *Ricardo III*. Em 1944 tornou-se co-diretor do Old Vic, ao lado de Ralph Richardson e, em 1963, foi nomeado o primeiro diretor do tão esperado National Theatre. Casado três vezes, com as atrizes Jill Esmond, Vivien Leigh (de 1940 a 1960) e Joan Plowright desde 1961, foi condecorado cavaleiro em 1947 e par vitalício do reino em 1970.

SER ATOR

LAURENCE OLIVIER

SER ATOR

Tradução
Beth Vieira

EDITORA GLOBO

Título do original inglês:
On acting

Copyright © 1986 by Wheelshare Ltd.

Foto do fundo da capa: John Kuehlewind.
Foto da contracapa: Douglas Morrison/Express Newspapers Ltd.
Composição: Linoart Ltda.

Impressão e acabamento: Edições Loyola

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte — Câmara Brasileira do Livro, SP

Olivier, Laurence, 1907-
O55s Ser ator / Laurence Olivier ; tradução Beth Vieira — 2. ed. — Rio de Ja-
2.ed. neiro : Globo, 1987.

ISBN 85-250-0390-5

1. Arte dramática 2. Atores - Biografia 3. Olivier, Laurence, 1907- I. Título.

CDD-792.028
87-2136 -792.028092

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte dramática : Teatro 792.028
2. Atores : Biografia e obra : Arte dramática 792.028092
3. Representação : Teatro 792.028

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização da editora.

Direitos mundiais de edição para a língua portuguesa adquiridos por Editora Globo

Editora Globo é denominação comercial de fantasia utilizada pela Editora Rio Gráfica Ltda.

Rua Itapiru, 1209, CEP 20251, Rio de Janeiro.
Tel.: (021)273-5522, telex: (021)23365, RJ.
Brasil

SUMÁRIO

Prólogo 9

PARTE 1: ANTES DO PANO 13

1 Primórdios 15

2 Lições do passado 23

PARTE 2: OS GRANDES PAPÉIS SHAKESPEARIANOS 47

3 Hamlet 49

4 Henrique V 62

5 Macbeth 73

6 Ricardo III 79

7 Rei Lear 89

8 Otelo 98

9 Antônio e Cleópatra 107

10 O mercador de Veneza 114

PARTE 3: INFLUÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS 125
11 Os pares do teatro 127
12 Ruptura 140
13 O colosso do drama 158

PARTE 4: O MUNDO DO CELULÓIDE 165
14 Hollywood no princípio 167
15 Shakespeare na tela 176
16 Diante da câmara 205

PARTE 5: REFLEXÕES 223
17 Representar 225

Epílogo: Carta a uma jovem atriz 239
Interpretações 245

Para meus queridos
Joan, Richard, Tamsin, Julie-Kate

PRÓLOGO

Quando, em 1982, escrevi minha autobiografia, *Confissões de um ator,* pensei ter dito tudo o que precisava. Quis escrever meu próprio livro, já que havia tantos outros falando sobre mim. Era hora de pôr no papel os fatos reais de minha vida, expressá-los com sinceridade, sem os enfeites adicionais do sensacionalismo. Ao terminá-lo, senti que tinha me livrado de uma enorme tarefa, me vi livre de novo. Não estava mais acorrentado àquela máquina monstruosa, que aguardava por meus dedos e meu cérebro todas as manhãs em meu escritório. De repente, o peso que carreguei por dois anos desapareceu.

Quem já tentou sabe que escrever não é uma ocupação glamourosa; exige trabalho duro e autodisciplina. É uma atividade solitária, às vezes deprimente; cria uma sensação desagradável de vulnerabilidade. Já ouvi escritores se queixando disso antes, mas sempre me pareceu um tanto exagerado o "pobre de mim, cercado por minha solidão". Pois bem, agora posso dizer que não há um pingo de exagero da parte deles; é a pura verdade. Escrever é uma profissão solitária, não é romântica, é labuta árdua, diária, e quem consegue preencher uma página em branco é um herói. É como aquela história do homem que vivia batendo a cabeça na parede e que, quando

lhe perguntavam por que fazia aquilo, respondia: "É tão bom quando eu paro!" Senti-me assim ao terminar *Confissões.*

Então por que, quatro anos depois, em vez de apreciar a bela paisagem de Sussex, ouvindo cotovias à tarde entre cochilos e sorrisos, resolvi enterrar-me outra vez em meio a páginas em branco?

A culpa foi daquelas tardes de domingo. Sentado ao pé da lareira, conversando até a madrugada. Aqueles "como", "quando" e "por quê"... Você sabe o que quero dizer:

— Como foi isso, quando...?

— O que achou daquela personagem?

— Por que a interpretou daquele jeito?

Não aquela fofoca entediante e costumeira do meio teatral — do tipo quem está dormindo com quem —, mas uma discussão detalhada desse nosso maravilhoso ofício, abordada do ângulo certo. Investigando as origens, discutindo crenças, tentando explicar o que significou para mim estar lá, fazendo os grandes papéis shakespearianos.

Quanto mais falava, mais fascinado ia ficando pela forma como tudo aconteceu. Claro, sempre é divertido falarmos sobre nós mesmos. Duvido que alguém negue isso. Percebi como já tinham falado o suficiente sobre mim e minha vida, mas pouco sobre como foi que as coisas aconteceram, o que se passava dentro de mim cada vez que assumia um grande papel. Devagar, comecei a escrever.

Qualquer escritor dirá que a coisa mais deprimente na vida é fazer aquela penosa caminhada matinal até a máquina de escrever, sentar-se diante dela e encarar uma folha em branco. Lá está ela, mais branca que o branco, encarando você, desafiando a desfigurá-la com o tipo preto e sujo da fita ou simplesmente com uma letra legível. O brilho do branco começa a afetar seus olhos. Você senta, levanta, desvia o olhar, na esperança de que aconteça um milagre e a página se complete sozinha. Você anda, pensa em voz alta, se pergunta, para começo de conversa, como foi que se meteu nessa. Sou um ator — por que me conferi tal tarefa?

Os obstáculos que o escritor coloca diante de si antes de chegar ao escritório fariam inveja aos participantes da

final de uma corrida de obstáculos. Há os jornais para ler, cartas para saborear, cheques para assinar. Você tem de cumprimentar certas pessoas, tomar decisões: o dia precisa ser posto em ordem. É preciso ligar para os agentes, examinar o serviço no jardim, decidir o que vai querer no almoço. Onde estão meus óculos, minha caneta, meu lápis? Preciso da minha agenda, anotei umas coisas ontem à noite.

Mas como Shakespeare conseguia? Será que passava por esse mesmo processo diabólico ou as coisas lhe vinham fáceis? Teria tido uma ligação direta com as musas? Sem hesitar, eu diria que sim. Seja como for, duvido que se debruçasse por muito tempo sobre uma folha em branco, senão metade de suas peças não teriam sido escritas. Devia escrever em ritmo acelerado, quase incessante. O texto fluía. Segundo a tradição, ele escrevia, de forma contínua, poesia, atos, grandes cenas. Para o resto de nós, meros mortais, isso não parece justo... mas a distribuição da genialidade nunca parece justa.

Talvez Edgar Wallace tivesse um método mais fácil de trabalho. Ele escrevia um livro num dia, sem tocar no papel. Simplesmente ditava a um gravador e saía para as corridas. Não era bobo, o Wallace. Enquanto fazia suas apostas, os outros ainda se debatiam no segundo parágrafo.

Foi pensando nele que tive a idéia. Por que não usar um gravador? O discurso direto daria a minhas palavras um impacto muito maior. Elas seriam claras e naturais, espontâneas e imediatas, de um jeito que eu nunca obteria escrevendo.

No início me pareceu fácil falar a um gravador. Mas logo isso se tornou tedioso, era ainda mais solitário que escrever. Ficava dia após dia relembrando o passado junto àquela máquina inanimada. Eu precisava, e isso vi depressa, era de uma audiência. Alguém que reagisse a minhas memórias, me estimulasse a trazer de volta o passado. Descobri meu público perfeito em Gawn Grainger, que gentilmente me ouviu horas a fio, além de ter editado esta obra, pelo que lhe sou grato.

Este não é um livro de fofocas; é pura e simplesmente sobre o ofício de representar e sobre como acho que consegui exercê-lo. Sorte e mais sorte. As decisões certas e, ainda mais afortunadamente, as oportunidades certas de mudar de estilo

no momento exato. É difícil para mim saber a que devo mais: se a meus dons aparentes ou se à perfeita sincronia das oportunidades que tive de explorá-los. Independentemente do que eu possa ser ou deixar de ser, sou com certeza o homem mais afortunado que conheço.

PARTE 1
ANTES DO PANO

1
PRIMÓRDIOS

Por onde começar, quando se fala da história da representação teatral? Tenho certeza de que a humanidade sempre desempenhou papéis; trata-se de um instinto inerente a todos nós. Algumas pessoas são melhores, outras piores, mas todas fazem isso. A criança brinca de faz-de-conta, chora quando lhe convém, faz gracinhas para evitar críticas e sorri quando necessário; ela prevê as reações que esperamos dela. Quem olha bem nos olhos de alguém que conseguiu provocar a risada que esperava, certamente perceberá o véu do ator. Todos nós já fizemos isso uma vez na vida, e muitos continuam fazendo — políticos, *playboys*, cardeais e reis. Nós assumimos os papéis que melhor nos convêm e então interpretamos a fantasia dos outros. Isso é um ato individual, um monólogo, um espetáculo de um homem só.

Acredito que, no início, a representação em grupo estivesse ligada à religião. Assim era o teatro em sua origem: danças pedindo chuva e fertilidade aos deuses; rezas e cantos, interpretação. Ainda hoje, em certas partes do mundo, você pode encontrá-lo na forma original. Em outras regiões, esse teatro ainda está lá, mas sutilmente disfarçado.

Os ritos religiosos eram dominados pelos homens. As mulheres eram deixadas nos bastidores. E, como se sabe, até

bem pouco tempo atrás, elas ainda não tinham permissão para subir em nossos palcos. Na época dos gregos, as mulheres não podiam sequer entrar no teatro olímpico, absoluto tabu. Não sei onde ouvi certa vez uma história adorável. Ao que parece, um dos motivos da proibição da presença feminina nos teatros era o fato de os homens representarem nus, de modo a ficarem absolutamente livres. Mas a história continua, dizendo que havia uma jovem, recém-casada, que estava perdidamente apaixonada pelo marido. Para poder ficar junto dele, vestiu-se de homem e entrou no teatro. Ao vê-lo atuar com brilho, correu para o palco e abraçou-o. Claro que os atores e a platéia emudeceram. O marido então lhe disse: "Sua tola, eles a matarão por isso". Entretanto, todos ficaram tão comovidos que não mandaram matá-la, o que seria o castigo habitual. Tenho certeza de que a moça chegou até a velhice e pôde contar sua façanha aos bisnetos.

Uma das coisas que me intrigam nos gregos é que possam ter estado nus no palco. Eles ficavam nus para correr e acredito que se despiam ao interpretar para criar uma ilusão de saúde, de velocidade, de aerodinâmica, quase como um nadador olímpico hoje em dia — a lisa cabeça cortando as águas. Eles depilavam o corpo porque achavam feios os pêlos. Eu mesmo sempre fiz isso se o papel exigia que eu mostrasse as pernas. Talvez a nudez não se devesse ao atletismo, mas simplesmente por permitir absoluta liberdade. Pergunto-me como seria desempenhar um papel completamente nu. Seria o grande teste, não seria? Nada para cobrir o corpo, exceto a imaginação. Se funcionasse, pergunto-me qual seria a reação da platéia. Os gregos devem ter ido além, além do homem nu, muito além. Já experimentei fazê-lo diante do espelho — acho que todos já experimentaram isso uma vez na vida — e vi algo além da nudez, a verdadeira roupa do rei. A imaginação operando em cima da imaginação, ponto de fusão entre a platéia e o ator. Fascinante, mas também isso é individual: o espelho e o homem.

Eu acreditava que o teatro tivesse começado como um diálogo entre duas pessoas — no início, apenas duas —, que depois foi sendo acrescido de gestos simples, recitações, bar-

dos e tudo o mais. Alguém deve ter tido essa idéia, e durante anos acreditei que ela tivesse vindo dos atores. Eu costumava dizer: "Não me venham com a história de que os autores surgiram antes dos atores". Depois é que descobri, horrorizado, que Téspis não era ator, mas sim produtor. Foi ele quem teve a idéia de fazer com que dois atores dialogassem no palco. Foi idéia dele. Ainda acho difícil acreditar, mas é verdade. Téspis foi um produtor, não um ator. Tudo o que fez foi dizer: "Vamos conversar, você diz assim, você diz assado..." É de enlouquecer, é irritante. Para mim a arte de Téspis, o drama, não é nada disso.

Por outro lado, acho que ele se lembrou de sua infância. E, se assim foi, então podemos dizer com certeza que o ator surgiu primeiro. Vamos brincar de papai e mamãe, médico, mocinho e bandido. "Você diz assim, eu digo assado". É, acho que tudo começou muito antes de Téspis. O que ele fez foi apontar o diálogo e nos lembrar do que tinha acontecido antes. Ele transformou a improvisação numa peça. Atribuiu papéis aos atores.

Se voltarmos ao começo dos tempos, veremos que o ator surgiu primeiro. Os jogos que as pessoas interpretam são aperfeiçoados e modelados, até que por fim se tornam o espelho no qual a sociedade se vê. A gente imita, parodia, copia. Representamos. A maioria de nós deixa de representar papéis quando chega à puberdade, e muitas vezes até antes disso. Mas alguns dentre nós conseguem superar a barreira da timidez e passam o resto da vida interpretando o sonho dos outros. Nada vem fácil e não acho que deva vir. A criança acha fácil, mas ela tem o corpo flexível e a mente aberta: não tem medo até que lhe ensinem o medo; olhos abertos, inocentes e sensíveis. Não devíamos nunca perder isso, mas infelizmente perdemos. A criança fica intimidada pelas sombras do futuro; depois vira adulto; e o adulto se conscientiza de que é mortal. Shakespeare sabia disso, e o ator também deveria sabê-lo. O ator deveria ser capaz de criar o universo na palma de sua mão. Tenho sempre a impressão de que, se pudéssemos entrar sorrateiros por trás dos olhos do ator, encontraríamos um

sótão cheio de brinquedos esquecidos e um exemplar do *Apocalipse.*

O ator completo, se é que existe tal criatura, teria tudo isso e mais uma fileira de telefonistas sentadas atrás de sua testa, à espera da conexão seguinte. Um bom ator trabalha, simultaneamente, em pelo menos três níveis: falas, pensamento e consciência da platéia. Um grande ator domina isso e mais. Consegue entrar em contato com cada uma das telefonistas num piscar de olhos. Está sempre pronto para dar o bote na primeira oportunidade, sequioso para alcançar a jugular da platéia. Um leão, um tigre, um leopardo — há algo de felino nele. Mas talvez seja mais sutil que isso, capaz de melhor disfarce — uma serpente. É isso, uma serpente.

Certa vez, Kenneth Tynan disse que uso meu talento e esqueço minha genialidade. Bem, não acredito que haja lugar para a genialidade no teatro. Para mim a genialidade é algo por demais imaterial. Pode-se aplicar o termo para outras formas de arte, mas o teatro, antes de tudo, tem a ver com praticidade. Em outras palavras, não há lugar para o gênio. Se um desempenho tem instantes de genialidade, o que ocorre no resto do tempo? Será que se deve deixar a platéia esperando, pacientemente, pela quinta cena do ato IV de *Rei Lear (King Lear),* para então contemplá-la com um momento genial e dizer: "É tudo o que posso fazer por hoje"? Não creio. Não acho que isso justifique o preço que as pessoas pagaram pela entrada. Além disso, se assim fosse, até lá estariam todas dormindo ou aumentando os lucros do bar do teatro. Em contrapartida, se o ator for experiente, tiver ensaiado e compreendido bem o papel, ele terá algo a oferecer. Ele conhece o texto, mas não vai esperar até conseguir a maneira definitiva e suprema de dizê-lo ou de interpretar um trecho inicial. Isso vem sendo tentado e, com um pouco de sorte, talvez um ou outro consiga fazê-lo. Mas ninguém sobe no palco decidido a ser um gênio ou dizendo: "Não serei um gênio esta noite". Ele tem de produzir algum efeito, seu trabalho é este. Tem de apresentar um espelho ou um eco. Do contrário, a platéia sairá correndo, exigindo o dinheiro de volta, ou inundará o

palco com tomates. Ele cuida da peça e deixa que o gênio se cuide.

As pessoas da platéia devem ser respeitadas, nunca subestimadas. É fácil fazer troça por trás do lenço e piscar para os colegas nos bastidores, mas entre aquele mar de rostos atrás das luzes haverá quem perceba. Acontece assim em qualquer forma de entretenimento: respeite-os e eles talvez o respeitem. É claro que podem ser manipulados, mas isso é outra coisa. Disso eles gostam, é por isso que estão lá, mas não podem ser manipulados de maneira atabalhoada ou óbvia.

Aprendi a conhecer platéias muito cedo. Fui obrigado, para manter os adultos acordados em tardes sonolentas. Aos seis anos de idade tive meu primeiro palco. Um caixote de madeira que minha irmã ainda guarda com amor todo especial. Era do tamanho do interior de um carro, tinha até cortina. Naquela época, meu pai fumava Gold Flake, um cigarro embalado em latinhas redondas que eu cortava ao meio e usava como candelabros. E lá, no meu teatro, eu encenava minhas próprias peças, uma "obra" exclusivamente minha.

Fazer de conta, como já disse, é o impulso original da representação dramática. Eu não sabia nada sobre Téspis e tenho certeza de que ninguém me contou. Mas lá estava eu, num caixote de madeira, iluminado por velas em latas de cigarro: o primeiro teatro Olivier. Claro que foi ficando mais difícil com o correr do tempo. Representar, sem dúvida, é um entusiasmo juvenil, uma excitação infantil, um fascínio que desaparece logo. É aí que começa o trabalho duro. O esforço para melhorar, para se adaptar em diferentes formas, para ser bem-sucedido e famoso. Qual seria a alternativa? Um escritório e um chapéu-coco. No meu caso, poderia ter sido a Igreja. Verdade que a platéia não teria sido má.

O ator cria seu próprio universo e depois o povoa — um mestre de marionetes gigantes. O truque é fazer a platéia sentir que está observando a realidade, o que não é fácil, porque, para transmitir a um grande público as palavras que lhe puseram na boca, você tem de exagerar com sutileza, ressaltar muito ligeiramente. Levar a audiência pela mão até o pensamento.

Os comentários que ouço nas lojas e nas ruas, eu guardo. É preciso observar sem descanso: um jeito de andar, de mancar, de correr; a maneira como determinada cabeça se inclina para escutar; um dedo no nariz quando seu dono pensa que não há ninguém olhando; alguém alisando os bigodes; os olhos que nunca olham para você; o nariz que funga muito depois de curada a gripe.

Ritmos. Observe os padrões de fala e conserve-os na memória, na sua caixinha mágica. Guarde-os até precisar e, então, use-os. O jeito como as pessoas entram num ônibus ou numa estação de metrô, o braço dobrado para trás ou as mãos na frente, os cotovelos junto ao corpo como se temessem qualquer contato acidental e indecente. Na fala, as diferenças curiosas entre o contato lingual e dental. Um "r" fraco, o cicio quase imperceptível. A batata que por algum motivo ficou parada atrás da epiglote. A língua grande demais para a boca. Os dentes bambos, a dentadura. A carne esponjosa que deveria ter sido operada na juventude. Cuecas justas, capazes de elevar o timbre da voz quase até o teto. O humilde, o insinuante, o repulsivo. O bobo, o ministro, o rei.

Experimente andar na linha circular do metrô de Londres. Trabalhei nela como bilheteiro na greve geral de 1926. É exatamente o que diz o nome, uma rota circular por Londres, que começa em "A" e termina em "A". No inverno, é o local favorito dos vagabundos, quente e aconchegante, em marcha mas sempre de volta à base. Tome o trem, por exemplo, em King's Cross e passe uma hora voltando a King's Cross, observando. Verá mais personagens do que pensou ser possível. É assombroso. Vá uma vez de manhã cedo, na hora de maior movimento, e volte num horário mais calmo. Tudo aquilo de que precisa está lá.

Às vezes fico olhando um rosto e tentando colocá-lo em outras épocas; alguns se prestam às mil maravilhas, outros não. O homem moderno, este é impossível. Não se pode deslocá-lo. Ele nunca é mais velho que o segundo que passou. Mas o homem de época, esse é muito mais divertido. Você pode, na imaginação, vesti-lo com outras roupas e colocá-lo onde quiser.

Gosto de pensar que meu rosto sempre foi uma tela em branco, pronta para ser moldada como quero. Sempre senti grande prazer ao surpreender uma platéia. Pegá-los no pulo. "Meu Deus, será que é *ele*?"

Outro lugar para se aprender são os museus. A National Portrait Gallery é um de meus locais prediletos. Quase me transformo no quadro. Lá se pode aprender como fazer uma maquilagem observando os realces do artista. Mesmo na Tate Gallery há muito que aprender com Gauguin, Van Gogh, Turner. Se estiver em Amsterdã, veja o *Jeremias lamentando a destruição de Jerusalém,* de Rembrandt — lá está o Lear de Shakespeare. Bom, parte dele.

O zoológico: alguns atores o recomendam e passam horas observando os animais. Concordo que ajude, como prova meu Otelo, mas, para mim, as aulas atrapalham. O que olhamos, observamos, é o cativeiro: o leão ou o tigre medindo os passos para frente e para trás, sonhando com a terra natal. O cativeiro gera movimentos característicos e, para mim, o único jeito de aprender com os animais seria observá-los em seu ambiente natural. Claro, um estágio no zoológico ajudaria se você estivesse interpretando um prisioneiro, mas não existem muitos papéis assim.

Uma vez me contaram sobre um jovem que foi ao zoológico de Londres às vésperas de estrear no papel do Bobo, em *Lear.* Quando estava diante dos babuínos pressentiu que havia alguém atrás. Voltou-se e reconheceu um ator mais velho. O mais velho olhou-o por uns instantes e depois apontou para a jaula. "Quando fiz o papel", disse ele, "eu era aquele ali no canto, com o traseiro vermelho."

Quando falamos em usar animais como modelos, estamos voltando aos primórdios do drama, à dança e aos rituais. À época em que representávamos como animais e vestíamos suas peles. Elas faziam parte de nossa constituição: o urso, o leão, o tigre, o elefante, o macaco. Imitávamos seus pulos sob o Sol ou a Lua. Nós os sacrificamos e os caçamos, mas sempre vivemos ao lado deles. Às vezes se voltavam contra nós, em outras éramos nós, dependendo de quem tivesse fome primeiro. Estamos sempre a um passo da morte.

Assim tínhamos nosso drama, encenávamos nossos jogos e representávamos diante do rei. Dávamos cambalhotas para entreter os mais velhos. Demos cambalhotas perante a tribo, contamos histórias, ficamos de cabeça para baixo e equilibramos nossos bastões. Rufamos tambores, sopramos nossos chifres, sustentamo-nos sobre cordas e andamos sobre fogo. Acima de tudo, dançamos, marcamos nosso ritmo com os pés nus sobre a terra morna. Adoramos o Sol e a Lua, celebramos rituais para que os grãos germinassem e a chuva viesse. O ator era o centro das atenções do povoado. Já então ele usava as duas máscaras, a boca levantada em sorriso ou caída em pena. Ele era capaz de fazer rir ou chorar, às vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Era o espelho de seu tempo, o rádio, o jornal. Se você se pusesse diante dele, ele lhe mostraria quem você é. Se atuava bem, era aplaudido, davam-lhe guirlandas, presentinhos; se ia mal, vaiavam-no e esqueciam-no — como hoje.

Pois bem, lá estávamos apresentando nossos espetáculos de um homem só quando surgiu Téspis. "Ator" é um termo amplo e adulador demais para descrever o ofício que praticamos. Acho que não estou zombando nem sendo cruel ao baratear este impulso de fazer o que fazemos. Um "ofício interpretativo" é tudo o que nos é permitido num julgamento severo. "Artista" deve ser, para nós, um incentivo raramente justificado.

O ator sempre esteve entre nós, desde o momento em que começou o mundo, e sempre estará. E com ele permaneceu, através de gerações, seu instinto de sobrevivência. Continuamos achando que a qualquer momento a risada pode ceder lugar aos tomates. Acho que não existe ator de verdade que não tenha pensado nisso. Eu até hoje penso e sei que continuarei pensando, até meu último desempenho.

Nós, atores, valemos pelo papel que interpretamos agora, não pelos passados. Somos tão imediatos quanto o momento. Damos nossos sentimentos e esperamos, em troca, que você nos dê os seus. Pedimos para ser aceitos. Somos seus criados.

Arranhe o verniz de um ator e por baixo descobrirá um outro ator.

2
LIÇÕES DO PASSADO

Burbage, Garrick, Kean, Irving: quatro nomes que nos legaram o manto de Shakespeare. Por isso é que até hoje parece que estamos tão perto dele, que sua tinta ainda está fresca no papel. Burbage não conheceu Garrick, Garrick não conheceu Kean e Kean não conheceu Irving, mas os pequenos dentes da engrenagem que fazem com que ocorra a transmissão e que a tornam fascinante. Burbage criou Hamlet, e algum tempo depois, ensaiou o jovem Joseph Taylor para o papel. Taylor atuou com a King's Company nos teatros Globe e Blackfriars. Tendo sido o segundo Hamlet ensinado pelo primeiro, deve ter automaticamente conservado algo de Hamlet. Betterton estudou com *sir* William D'Avenant, que tinha visto Taylor. Garrick estudou e aprendeu com alguns dos integrantes da companhia de Betterton, Kean com os sobreviventes da companhia de Garrick, e Irving, por sua vez, com os seguidores de Kean. Tudo isso soa muito romântico, mas, se olharmos desse ângulo, William não parece mesmo estar tão distante.

Não há dúvida de que Richard Burbage, o primeiro ator shakespeariano, deve ter sido bom, já que era o favorito de Shakespeare. Não importa o quanto um autor goste de determinado ator. Se este não fizer justiça ao texto da peça, ele não vai usá-lo.

Evidentemente, não se pode esquecer que Shakespeare não sabia o quanto ele próprio era maravilhoso. Será que Burbage sabia? Shakespeare havia deixado Stratford e vindo para Londres. Arrumou emprego como ator coadjuvante no teatro Globe, na margem sul do Tâmisa. Não demorou para que a companhia percebesse o quanto ele era imprescindível. Shakespeare dizia: "Olhem, tenho uma idéia... tenho uma idéia para esta cena". Aí ele lhe entregava três ou quatro folhas de papel que se transformavam em soluções mágicas. Pouco depois eram eles que lhe diziam: "Olhe, Will, a gente está precisando de... bem, de umas dez linhas aqui. Vê se dá para você criar esta situação — você sabe qual é a situação — só que... será que dá para você dar uma arredondada nela?" E Shakespeare tinha o extraordinário dom de conseguir isso.

Acho que, apenas no que se refere ao começo de sua carreira, se pode dizer que ele não sabia quanto era talentoso. Quando começou a escrever suas próprias peças, já devia ter plena consciência de seu talento. Inspirado nos campos da filosofia e da filologia, era inacreditavelmente maravilhoso em quase tudo o que fazia. Acho que o uso da língua era uma... eu ia dizer moda elizabetana, mas não era um bom elizabetano. Se não tivesse havido um Shakespeare ou um Bacon, só Deus sabe o que teria sido a língua inglesa ou como seria ela atualmente.

Assim, Burbage foi seu intérprete e devia saber com o que estava lidando.

Como teria sido este Burbage? Como teria sido de verdade? Será que era bom mesmo ou apenas aconteceu de ele estar por perto, no momento certo? Não, ele deve ter sido bom. William não teria se contentado com rebotalhos. Como deve ter sido extraordinário criar aqueles papéis pela primeira vez. Hamlet, Lear, Otelo. Será que Burbage imaginava que, quatrocentos anos depois, os atores ainda continuariam às voltas com eles? Estariam conscientes, aqueles dois homens, do legado que estavam transmitindo ou será que eram homens modernos, preocupados apenas com seu próprio tempo?

Claro que é difícil visualizar como era Burbage na realidade, mas encontrei uma descrição, feita por Richard Flecknoe, que parece lhe garantir um lugar no trono de Téspis:

> *Burbage era um Proteu encantador. Transformava-se tão completamente no papel, despindo-se de si junto com as roupas, que nunca (nem mesmo no camarim) retornava a si mesmo até que a peça tivesse terminado. Entre ele e um de nossos atores ordinários há tanta diferença quanto aquela entre um cantador de baladas que só consegue declamá-las e um cantor excelente, conhecedor de suas virtudes, capaz de variar e modular habilidosamente sua voz e, até mesmo, de saber quanto fôlego aplicar em cada sílaba. Ele possuía todos os dotes de um ótimo orador (animando as palavras com expressão, pronúncia e ação), sua audiência não podia ficar mais feliz do que ao ouvi-lo falar nem mais triste ao vê-lo calar, e mesmo então continuava um extraordinário ator, nunca descuidando de seu papel ao terminar a fala. No olhar e nos gestos, que mantinha ainda alçados, era espelho de* age quod agis [1], *falava apenas consigo. Assim, os que o chamaram de ator cometeram uma injustiça, pois há diferença entre ele e os outros homens, qual seja, aquela em que é seu ofício o que para eles é jogo, assim como não lhe é mais que um jogo o que para eles é ofício.* (A short discourse on the english stage, *1664.*)

O epitáfio de Burbage diz o seguinte:

> *Hee's gone and with him what a world are dead,*
> *Which he reuiud, to be reuiued soe.*
> *No more young Hamlet, ould Heironymoe.*
> *King Lear, the greued Moore, and more beside,*
> *That lived in him, have now forever dy'de.*[2]

1 "Faça aquilo que fez", preste atenção no que faz. (N. do T.)
2 "Ele se foi e com ele é morto um mundo,/ Por ele revisto para que assim revivesse./ Fim ao jovem Hamlet, velho Jerônimo./ O Rei Lear, o grave Mouro e outros mais,/ Que nele viveram estão mortos para sempre." (N. do T.)

Felizmente, eles não morreram. Eles nos foram legados. Como expliquei, Burbage ensinou Joseph Taylor, que foi observado e lembrado por *sir* William D'Avenant, que, por sua vez, ensinou Betterton, cuja companhia transmitiu o aprendido a Garrick, mais de cem anos após a morte do primeiro Hamlet.

Tudo indica que, à época em que David Garrick entrou em cena, o teatro estava sendo acalentado por doces melodias: belas vozes, lirismo, cadências românticas, ocas e açucaradas que pouco significavam. Garrick chegou e as coisas começaram a mudar. Era o fim da monotonia de tons e o início de entradas súbitas e ameaçadoras pausas — uma sugestão, quem sabe, de realidade? Eis um trecho da biografia de Garrick, escrita por um contemporâneo, Thomas Davies, descrevendo sua estréia em Londres:

A 19 de outubro de 1741, David Garrick interpretou Ricardo III pela primeira vez, no teatro de Goodman's Fields. Tantos foram os ociosos que, sob o título de cavalheiros e agindo por diletantismo, expuseram sua incapacidade naquele teatro, e com tanta freqüência desapontaram o público, que nenhum grupo muito grande havia se juntado para assistir ao novo ator. Entretanto, vários conhecidos seus, muitos deles pessoas de bom alvitre, reuniram-se à hora habitual, ainda que nos seja lícito crer que a maior parte da platéia lá estivesse estimulada mais pela curiosidade do que por esperança de um entretenimento racional.

Um ator, que, na primeira demonstração de seus talentos, interpreta uma personagem principal, tem geralmente, entre outras dificuldades, de enfrentar os preconceitos da platéia em favor de um artista estabelecido. Dessa vez, de fato, eles não eram insuperáveis. Cibber, muito admirado como Ricardo, abandonara o palco. E Quin, um ator então muito popular, tinha uma maneira de suspirar as palavras e de representar afetadamente que não o tornavam um Ricardo muito apreciado.

O estilo natural e informal, mas ao mesmo tempo enérgico, de falar e atuar do sr. Garrick, no início deixou os críticos hesitantes em relação à novidade, bem como à propriedade de sua maneira. Há muito se haviam acostumado a uma elevação de voz, acompanhada de súbito e mecânico abaixamento de tons, destinada a provocar admiração e colher aplausos. Da exata modulação de palavras e da conseqüente expressão facial encontrável em genuínas obras da natureza estavam distanciados já há algum tempo. No entanto, depois de ele ter passado por várias cenas nas quais deu mostras patentes de uma arte consumada e perfeito conhecimento da personagem, suas dúvidas transformaram-se em surpresa e espanto, dos quais se aliviaram através de caloroso e reiterado aplauso. Ficaram especialmente encantados quando o ator, tendo-se libertado do hipócrita e do político, interpretou o guerreiro e o herói. Quando Ricardo recebeu a notícia de que o duque de Buckingham tinha sido aprisionado, os gestos e o olhar de Garrick, ao pronunciar "— Off with his head! So much for Buckingham!" [1], *foram tão significativos e relavantes, tamanho foi seu prazer com o incidente, que inúmeros gritos de aprovação proclamaram o triunfo do ator e a satisfação da platéia. A morte de Ricardo foi seguida pela mais ardente salva de palmas.* (Memoirs of the life of Garrick with anecdotes of theatrical contemporaries, *1780.*)

O grande vulcão teatral tinha entrado outra vez em erupção e um gigante cavalgava o mundo teatral londrino. Garrick reinaria até a morte, em 1779. Ele deve ter sido de fato especial, sobressaindo entre todos os seus contemporâneos e abrindo a fogo a trilha que o teatro seguiria no século seguinte.

No porte, nos movimentos, na elegância das maneiras do sr. Garrick há algo com que deparei poucas vezes entre franceses e nunca, exceto esta vez, entre o vasto

1 "Cortem-lhe a cabeça! Esse tanto por Buckingham!" (N. do T.)

número de ingleses que conheço. Falo daqueles franceses que chegaram, pelo menos, à meia-idade e naturalmente dos que circulam em boa sociedade. Para dar um exemplo, quando ele se volta e se curva diante de alguém, não é uma questão apenas de a cabeça, os ombros, os pés e os braços estarem envolvidos neste exercício, e sim de cada membro colaborar, com extrema elegância, para produzir as maneiras mais agradáveis e adequadas à ocasião. Quando pisa o tablado, mesmo quando não está expressando medo, esperança, suspeita ou qualquer outra paixão, todos os olhares são atraídos de imediato só para ele, que se move entre os outros atores como um homem em meio a fantoches. Por isso apenas quem não tenha reparado nas maneiras de um francês bem-educado poderá ter dificuldade em identificar a elegante naturalidade de Garrick, mas, não tendo outra escolha, sugiro isto como a melhor descrição.

Este é um trecho de uma carta escrita por Georg Christoph Lichtenberg. Ele prossegue:

... Ele tem domínio absoluto sobre seus músculos. Tenho certeza de que sua compleição robusta ajuda a produzir tal efeito. As pernas bem torneadas vão se afinando, das vigorosas coxas para baixo, até terminarem em pés os mais bem conformados que se possa imaginar; da mesma forma, seus braços fortes terminam em mãos delicadas. Podes imaginar o efeito imponente do conjunto. Tal força, contudo, não é mera ilusão. Ele é realmente forte e incrivelmente hábil e ligeiro. (Lichtenberg's visits to England, *1938.*)

Garrick dá a impressão de ser o ator completo. Deve ter sido extraordinário vê-lo em cena: "... todos os olhares são atraídos de imediato só para ele". Seriam maçantes os outros membros da companhia? Não creio. Suponho que estivesse cercado de bons atores, mas acontece que era *ele* que estava lá em cima com os deuses.

Garrick assumiu a direção do Theatre Royal de Drury Lane [1] em 1747, apenas seis anos depois de estrear em Londres. Tudo indica que foi um bom diretor, preocupado com os membros de sua companhia. Introduziu no teatro um senso de disciplina até então inexistente. Onde havia desleixo e precipitação, exigiu ordem e concentração. Os atores já tinham se acostumado, naquela época, a criar suas próprias versões do original, uma espécie de versão bastarda da improvisação. Garrick mudou tudo isso. Ele suspendia um ator, mais ou menos como nos atuais jogos de futebol, até que este tivesse aprendido a respeitar platéia e autor. O que aconteceu, na verdade, foi que os atores haviam se tornado preguiçosos e provavelmente, depois de algum tempo, passaram a acreditar que sua versão do texto era a correta. Todos nós já fizemos isso alguma vez na vida. Ao fim e ao cabo, o que Garrick conseguiu com sua companhia foi um extraordinário trabalho de conjunto. Para confirmar isso, eis um trecho das memórias de Davies, relativas àquela época:

> *... Basta que mencione uma das peças que ele remontou,* Every man in his humour, *de Ben Jonson. Todas as personagens estavam tão bem adaptadas à aparência, voz, porte e talento de cada ator que nenhuma outra peça, onde existam tantas peculiaridades distintas de humor, jamais foi tão satisfatoriamente interpretada. E ao cuidado do diretor em restaurar esta peça obsoleta é que se pode com justeza atribuir seu grande êxito.*

Parece que Garrick conseguiu chegar ao teatro completo, que desde então vem sendo imitado por companhias como Berliner Ensemble, Artes de Moscou, Dublin Abbey, Royal Shakespeare Company e, quero crer, a minha National Theatre Company.

Um teatro de verdade não pode ter um homem na ribalta e acólitos de costas para o público, alimentando o grande astro com falas insossas como lavagem. O que é preciso é que cada

1 Rua londrina nas vizinhanças de Covent Garden e Strand. (N. do T.)

personagem acredite em si e, com isso, contribua para a encenação como um todo, colocando e impelindo a peça na direção certa. O terceiro lanceiro da esquerda tem de acreditar que a peça gira toda em torno do terceiro lanceiro da esquerda. Sempre acreditei nisso. Se a personagem não tem nome, o ator precisa lhe dar um. Deve providenciar-lhe uma família, uma educação, um passado. Onde nasceu, o que come de manhã? Talvez tenha problemas em casa, vai ver que a mulher o abandonou, quem sabe ela acaba de lhe dar um filho ou, talvez, esteja fazendo economias para comprar alguma coisa — e assim por diante. Se o ator realmente acreditar na personagem, a qualquer momento durante a peça seremos capazes de ver uma criatura tridimensional, e não um recorte em papelão. Para arrebatar uma platéia, é preciso que ela veja vida, e não algo morno.

O teatro perdeu o sentido de grupo com a morte de Garrick e só foi redescobri-lo com as grandes companhias fundadas por Irving. No entremeio, houve Edmund Kean, nascido em 1787, mas que foi definitivamente um ator que trabalhava sozinho.

Seu grande trunfo era a dedicação — algo que todo ator deve ter. Eles não podem simplesmente ligar e desligar, a seu bel-prazer. Precisam ser dedicados e resolutos, como se tivessem antolhos, preocupados apenas com aquela parte de si que quer subir no estrado e representar. O ator deve ser totalmente egocêntrico e estar disposto a escalar, trepar, acotovelar, empurrar e ceifar no seu caminho até o topo. Se, no final, ainda tiver amigos, ele será um ator notável. Dito desse jeito não parece muito atraente, parece?

Edmund Kean tinha tudo isso e ainda mais, e aos 44 anos estava acabado. Que homem extraordinário não deve ter sido este "Filho Brilhante do Sol". Ele foi a pé de Birmingham até Bristol, com a família a tiracolo, para conseguir um emprego, e uma das crianças morreu no caminho. Assinou e rompeu contratos. Na escalada social, foi derrubando o que havia pela frente — um homem pouco apreciado, talvez, exceto pelo grupo de velhacos com quem bebia na Coalhole,

na Strand [1]. Imagino que tenha sido um homem totalmente voltado para si mesmo; alguém que, quando não estava recebendo bajulações, embriagava-se até cair. Apesar disso, porém, o prazer que proporcionou sobrevive através do tempo. Talvez esteja sendo duro demais com ele; afinal, nem o conheci. Deve ter sido, de fato, alguém muito especial. Não foi Coleridge que disse, sobre ele, "é como ler Shakespeare em relâmpagos"? Kean entrou em cena e ofuscou Kemble quase que da noite para o dia. De seu Ricardo III disse Hazlitti:

> *Ele confere ao papel uma animação, vigor e relevo que jamais vi superados. De alguém que ousa tanto, de fato há pouco que reclamar. O progresso da adulação manhosa, da humildade insinuante, foi o tempo todo muito bem marcado pela interpretação, a voz e o olhar. Ele dava a impressão de ser o primeiro demônio a se aproximar de uma presa, certo do resultado, como se o sucesso lhe tivesse aplainado o caminho. Nas súplicas, Ricardo deve ser não como o amante, e sim como o ator, para mostrar sua superioridade mental e seu poder, para fazer dos outros o joguete de sua vontade. A postura de Kean, apoiando-se nas laterais do palco antes de entrar em cena, foi uma das mais graciosas e surpreendentes das que tenho visto.* (A view of the english stage, *1818-21.*)

Antes que a bebida tomasse conta dele, deve ter sido sensacional: um homenzinho arrebatado, com os olhos brilhantes e a cabeça cheia de poesia. Também deve ter sido muito musculoso, atlético, forte. Talvez tivesse sido acrobata quando menino.

Conta-se que na noite de sua estréia em Drury Lane, como Shylock, Kean não tinha dinheiro para pagar o pedágio para atravessar a ponte, já que morava na margem sul do rio Tâmisa. Não teve dúvida: atravessou a nado. Estou certo de que há enorme exagero nessa história, que provavelmente nem

1 Rua central de Londres, paralela ao Tâmisa. (N. do T.)

aconteceu, mas não deixa de ser adorável. Aliás, o mais provável é que ele mesmo a tenha espalhado. Nada como um pouco de publicidade romanceada. Mas, mesmo que Kean não tenha atravessado o rio a nado, tenho certeza de que, se tivesse sido preciso, ele o teria feito. Eu também. Determinação.

Sua estréia no Theatre Royal deve ter sido extraordinária. Kean não havia ensaiado com os outros atores, o que aliás era comum na época. Acertavam-se as marcações e o astro entrava. Talvez tenha havido um ensaio geral, mas nem disso se tem certeza. E, se ele participou, é provável que tenha se limitado a "passear" com o guarda-roupa, sem falas, de modo que ninguém sabia o que estava para acontecer. Kean era um completo desconhecido dos palcos londrinos. Claro que o diretor deve tê-lo visto, decerto em Dorchester, onde era muito popular, e não apenas no palco.

O Theatre Royal andava à procura de um novo astro. Tudo ia muito bem para o lado dos rivais, em Covent Garden, mas não em Drury Lane. Consta que naquela primeira noite o Theatre Royal estava com metade de sua lotação, cheio de curiosos, sem dúvida. Já teria corrido a notícia de que um desconhecido ia fazer o papel de Shylock. Kean deve ter sido eletrizante. Durante o intervalo, o emocionado público do Lane misturou-se ao do Covent Garden e as novas circularam rápido. No final da noitada, o Royal estava lotado e em delírio — e Edmond Kean era um astro.

Prefiro pensar que exista um fundo de verdade nessa história. Estou certo de que há. Para o Drury Lane, apostar em Kean era certamente arriscado — mas que palpite! Ele pagou com casas lotadas. Agarrou o teatro pelo cangote e sacudiu-o de volta à vida. Kean carregou o Theatre Royal nas costas e revolveu-o aos tempos áureos. Era uma grande estrela e um grande ator clássico.

Claro que não podemos acreditar em tudo o que se disse sobre ele, pois não há ser humano sem preconceitos, especialmente os críticos. Ainda assim, acho que deve haver muito de verdade naquilo que disseram Coleridge e Hazlitt. Eram homens respeitados em seu tempo e, quando a gente pensa que Hazlitt foi ver Kean fazendo Ricardo nada menos que

três vezes em 1814, duas em fevereiro e outra em outubro, e que escreveu sobre a peça nas três ocasiões, só se pode concluir que era algo que valia a pena ver. Infelizmente, pouco nos dizem sobre sua maneira de atuar os registros existentes. No Museu Britânico há um exemplar de *Ricardo III* usado pelo ponto, onde um providencial assistente de direção anotou as inflexões do mestre Kean. Assim, pode-se ter uma idéia, ainda que vaga, de como ele desempenhava ritmicamente, onde fazia as pausas e, talvez, como deve ter soado aos ouvidos de seus contemporâneos. Mas o resto, como o próprio Kean, desapareceu como os relâmpagos de Coleridge.

Afinal, o que foi que Kean nos legou? Para mim, sua interpretação foi a que mais se aproximou do nosso teatro moderno. Uma realidade. Tenho a impressão de que ele rompeu a forma romântica, introduzindo um frescor áspero que desnorteou a platéia, aquele público que considerava Kemble um deus. Acho que lhes abriu os olhos para a verdade e atraiu-os para fora de seus camarotes.

No início do século XIX o público ainda se entregava com prazer à vaia, aos assobios, gostava de atirar coisas — nem sempre tomates. No final da vida, Kean havia conhecido as duas faces de seu público. Dois anos antes de sua morte, Leigh Hunt escreveu:

> *Ora, Kean nunca deixa de nos comover, e excitar também, de cinqüenta diferentes maneiras, com seu sarcasmo, sua doçura, seu* pathos, *sua graça extrema, sua leveza galante, sua infinita dignidade. Pois este homem de estatura pequena se eleva e se alça aos píncaros da grandeza moral em personagens como Otelo. Já o vimos em cena com três ou quatro pessoas, todas mais altas que ele, mas, sendo tão gracioso e tranqüilo, tão superior e nobremente senhor de si, que a mente do espectador, diante disso, se elevava, conferindo-lhe uma estatura moral que acabava se confundindo com a física.* (Tatler, *1931.*)

Além de tudo, havia também generosidade em Kean. Quando um amigo lhe pediu ajuda num espetáculo benefi-

cente [1] em Liverpool, Edmund concordou mais que depressa. Ele seria Ricardo III e o amigo o duque de Buckingham. Claro que, antes do espetáculo, refugiaram-se no albergue mais próximo, onde falaram sobre os bons tempos, os maus tempos e os velhos tempos. À hora do espetáculo, estavam com o corpo e a mente aquecidos. Após a primeira fala de Edmund, a platéia começou a gritar: "Sr. Kean, o senhor está bêbado!" Depois de uma longa pausa, ele fitou aquela casa hostil com olhos penetrantes e respondeu: "Se vocês acham que estou bêbado, esperem só até ver Buckingham". Essa história já foi contada muitas vezes e atribuída a outros atores, mas acho que deve ter começado a circular em Liverpool por volta de 1830.

O manto de Kean somente voltaria a ser usado por Henry Irving, nascido cinco anos após a morte de Kean. Claro que houve outros atores nesse meio tempo. Irving não nasceu representando ou, pelo menos, não há nada registrado sobre o fenômeno. Mas não acho que os outros pertencessem ao mesmo time. Havia Charles, filho de Kean, mas parece que sofreu sob o peso do nome paterno, embora tenha feito uma boa carreira. E havia, claro, Macready, mas alguém que tenha ficado na história apenas por suas pausas não deve ter sido tão bom assim. Não, para mim, o manto passou direto para Irving.

Kean foi o ídolo de Irving, embora ele nunca o tivesse visto. No entanto, na noite de estréia de *The bells*, Irving deve ter se sentido muito perto de seu modelo. Assim como aconteceu com Shylock de Kean, o Mathias de Irving não viu a casa cheia na estréia. Contudo, num abrir e fechar de olhos tornou-se a interpretação mais comentada na cidade e Irving ficou com o teatro inglês na palma da mão. Sua força de vontade deve ter sido equivalente à de seu ídolo. Uma vez aclamado, tornou-se o mestre e o paladino da profissão.

Um dos exemplos da determinação e dedicação de Irving foi a noite da estréia triunfal no Lyceum, a 25 de novem-

1 "*Benefit performance*", onde toda a renda do espetáculo revertia, em geral, para um único ator. (N. do T.)

bro de 1871. Ao retornar para casa, voltou-se para a mulher, Florence, e comentou: "Bem, querida, logo mais nós também teremos nossa própria carruagem e parelha". Depois de um instante, Florence fez um comentário impensado, do qual deve ter se arrependido para o resto da vida. Disse ela: "Será que você vai continuar sendo um tolo eternamente?" Irving deu ordem ao cocheiro para parar o cabriolé. Acho que estavam passando por Hyde Park Corner. Sem dizer nada, Irving saltou, tirou o chapéu e disse: "Boa noite, minha cara. Nunca mais nos veremos", e sua mulher terminou sozinha o trajeto. Irving nunca mais voltou para casa, nem falou com sua mulher.

Tanto Irving quanto Kean devem ter abordado os papéis de maneira semelhante, pois ambos buscavam a verdade, ambos tinham lampejos de brilhantes. Como seres humanos, no entanto, suponho que tenham sido muito diferentes. Embora a taverna Coalhole ficasse mais perto do Lyceum do que do Theatre Royal, bastando atravessar a rua, não creio que os freqüentadores da taverna tenham conhecido o grande ator. Ele se transformou num líder da profissão em todos os sentidos, enquanto Kean, assim que terminava a função, regressava mais que depressa para o esquecimento — a Coalhole. Não que isso tenha prejudicado a contribuição de um ou de outro. A atuação desses dois homens no mundo do teatro foi enobrecedora, excitante e inesquecível. Ainda que nunca tenham se encontrado, a mão de Kean tocou na de Irving pela voz de outros. O intervalo de cinco anos entre a morte de um e o nascimento do outro foi preenchido pelos contemporâneos de Kean, decididos a não vestir o paletó de madeira com a ajuda do álcool tão caro ao paladar de Kean.

Uma coisa os dois grandes atores tiveram em comum, além do talento: ambos morreram na miséria. Mas, como disse Irving, ele não havia sido enviado a este mundo para "arrecadar dinheiro".

Minha geração foi com a lembrança de Irving. Para mim era um grande ídolo, ainda que não o tivesse visto no palco, já que nasci dois anos depois de sua morte. A corrente continua. Muitos atores o imitaram e nos transmitiram o legado. Éramos jovens, preocupados em realizar bem nosso trabalho,

mas todos adorávamos sentir o cheiro do passado. Quando eu estava no início de minha carreira, Irving ainda era lembrado. Persistia, então, uma história romântica sobre sua última noite no palco: de como ele havia alterado a frase de Becket — "Seja feita a vontade de Deus" — para "Deus é meu juiz", e de como, ao dizer a última fala da peça — "Em vossas mãos, ó Senhor, em vossas mãos" —, tinha caído voltado para o palco, sua cabeça literal e simbolicamente voltada para o altar. (Normalmente ele teria caído voltado para o público.) Com certeza apenas meias-verdades, porém românticas o suficiente para transportar o ouvinte até os bastidores do Theatre Royal de Bradford.

Na companhia que formei em 1963, procurei atores capazes de interpretar Ricardo, Otelo ou Lear tão bem quanto eu. Estava decidido a me cercar de bons atores e de diretores de primeira. Não queria covardes que desaparecessem na penumbra ou, ao contrário, brilhassem como um dedão inchado sob a luz do refletor. Não queria alguém, como disse Beverley Baxter certa vez, a respeito de Ken Tynan, quando este ainda era ator, que "acena para os amigos na platéia e sai pelo cenário". Eu queria gente preparada para me superar, queria a nata do teatro britânico. E acho que consegui. Relembrando-me da companhia e acompanhando suas trajetórias durante todos esses anos, vendo-os tornarem-se grandes atores por direito próprio, acho que fui bem-sucedido. Sempre tive uma enorme alegria, um imenso prazer em ver emergir um novo talento, com garra para enfrentar os desafios do ofício.

Devemos encorajar, não sufocar. Tenho certeza de que foi isso que Garrick fez e os relatos de Davies o confirmam. Ele se cercou dos melhores profissionais de seu tempo e deixou a escória de lado. Claro que naquela época não havia tantos atores como hoje, mas talvez por isso mesmo houvesse mais bons atores do que maus. Acho que os que se decidiam pelo teatro queriam mesmo ir para o palco. Não era uma questão, como hoje, de dizer "bom, se eu não entrar em medicina, vou ser ator". Era mais que isso. É verdade que a maioria já nascia no meio, quase uma tradição de família.

Certa vez ouvi uma senhora dizer ao filho: "Mas, meu querido, não posso acreditar que você queira ser *ator*!" — pronunciando a palavra como *lady* Bracknell: *"A handbag!"* [1] Na minha juventude, um ator ainda vivia à margem da sociedade. Era alguém mais para ser sustentado do que aceito. Era uma diversão, um brinquedo. Continuava sendo considerado um malandro, um vagabundo. Romântico, mas socialmente pouco aceitável, talhado para a mão discreta sob a saia da amante, mas nunca para o altar e o anel de ouro. Irving foi o primeiro ator, individualmente, a ser aceito socialmente, mas mesmo hoje em dia persiste uma aura em torno da profissão que diz "nasceu do avesso". Por isso, na época de Garrick ou você já nascia para fazer teatro ou então era obrigado a ser ator para não morrer de fome.

Quando assumiu a direção do Drury Lane, Garrick estava decidido a transformá-lo no melhor teatro do país, e não apenas numa coroa para incrustar suas próprias jóias teatrais. Queria o melhor e lutou para consegui-lo. Ele era especialista em ensaios, coisa inaudita até então, já que as peças eram montadas em cinco ou seis dias no máximo. Garrick trabalhava nelas durante semanas, cortando, reescrevendo e até mesmo acrescentando cenas, se achasse necessário. Além das suas, ele também adotava as idéias da companhia, dando início à verdadeira companhia teatral.

Existe uma história a respeito dos ensaios de *Every man in his humour*. Um dos atores da companhia, chamado Woodward, era um dos melhores comediantes de seu tempo e sempre parecia muito atento às instruções que Garrick lhe dava enquanto ensaiava o papel de Bobadil. Certa manhã, estando Garrick ausente, Woodward decidiu fazer o papel a sua maneira, provocando gargalhadas no resto do elenco. Nesse ínterim, Garrick entrou, sem ser notado, pela parte dos fundos do teatro. Depois de algum tempo, aproximou-se do palco para confusão total de Woodward. Em silêncio, assustados, todos olhavam na direção do grande homem. Ele

1 "Uma bolsa!", da comédia de Oscar Wilde *The importance of being earnest*. (N. do T.)

fez uma pausa e encarou-os. Como se as crianças tivessem escrito na lousa durante a ausência do professor. Garrick subiu ao palco e caminhou até Woodward. Outra pausa e, de repente: "Bravo, Harry! Bravo! Por Deus, bravo! Mas agora me diga, isto é, não, não posso dizer que imaginava assim a coisa... a sua, bem, afinal de contas, a sua é, digamos, um tanto... hã!" Outra pausa. Woodward, constrangido, respondeu: "Senhor, farei o papel, se assim o deseja, exatamente de acordo com sua concepção". De novo o silêncio e um sorriso de Garrick: "Não, não, de modo algum, Harry. Que diabos! Você realmente chegou ao ponto. Mas por que, meu caro Harry, não me disse isso antes?"

Se acreditamos nessa história, como tendo a fazer, ainda podemos ouvir os atores respirando naquele teatro. O diretor entendeu a situação e aproveitou-a. Em vez de criar uma cena embaraçosa ou sair pé ante pé, fingindo que nada tinha acontecido, ele aceitou a idéia de Woodward e viu o que podia fazer com ela. Tenho certeza de que daquele momento em diante contou com um fiel aliado em Harry Woodward.

Isso já me ocorreu mais de uma vez. Meus atores no National pareciam ter um dom especial para fazer imitações diabólicas de mim. Acredito que ainda exista rodando por aí, embora nunca a tenha escutado, uma gravação de uma conversa imaginária travada na ponte de Waterloo, entre John Gielgud, Ralph Richardson, Richard Burton e eu, toda feita por um único ator, que, desnecessário dizer, tornou-se um astro internacional. Preciso fazer uma imitação dele um dia desses.

Quando Garrick estreou *Every man in his humour* tinha apenas 33 anos, um jovem no verdor da idade. Diz-se que a atuação de Woodward, encorajada por Garrick, foi sua obra-prima enquanto comediante.

Treze anos depois, em 1763, já então famoso como ator e diretor, Garrick resolveu reformar o próprio teatro. Decidiu acabar com os espectadores no palco. Até então havia duas platéias, uma no palco e outra no auditório. Com freqüência, havia tantos espectadores no palco que não sobrava aos atores mais que um quadradinho onde representar.

Quando um ator dava um espetáculo em seu próprio benefício, providenciava para que os amigos ficassem nos camarotes do proscênio. Mais ou menos como numa festa. Por vezes as conseqüências disso eram desastrosas. Certa vez um ator chamado Holland, interpretando Hamlet em noite beneficente, reagiu com tamanho realismo à aparição do Espectro que seu chapéu caiu. Quando Hamlet se queixa, na cena seguinte, de que o vento "estava mordaz", uma das amigas de Holland, que estava num camarote do proscênio, levantou-se calmamente e repôs o chapéu na cabeça de Holland. A casa veio abaixo com as gargalhadas e o Espectro, sem maiores cerimônias, saiu de cena seguido por um sr. Holland muito atrapalhado.

Isso também criava problemas para as entradas e saídas de cena. Quando os espectadores do proscênio compareciam em massa, era quase impossível realizar uma ou outra. Um certo ator, que fazia o papel de Falstaff, provavelmente recoberto de enchimentos, levou cerca de cinco minutos para sair de cena. Muitas vezes o ator era cumprimentado pelos amigos, que chegavam até a conversar com ele. Garrick decidiu, portanto, eliminar os espectadores do palco, mas defrontou-se com forte oposição, já que isso significaria uma diminuição da renda e certamente prejudicaria os atores em suas noites beneficentes. Com seu sócio, James Lacy, acabou contornando o problema com a decisão de ampliar o teatro. Se o espaço para além do pano acomodasse o mesmo número de pessoas que antes ocupavam a platéia, o balcão, a galeria e o palco, não haveria motivo para queixas. As obras de ampliação terminaram em 1762 e a partir de então só os atores tinham permissão de subir ao palco.

Tornou-se costume, então, receber pessoas nos camarins e, às vezes, um intervalo podia durar uma hora, ou até mais, se houvesse algum membro da família real nos bastidores. Mas ir ao teatro naquela época era realmente uma noitada, como atesta Georg Lichtenberg:

Hamlet cruzou os braços sob a capa e enterrou mais o chapéu sobre os olhos. Faz frio e acaba de dar meia-

noite. O teatro está às escuras e a platéia toda, milhares de pessoas, está tão quieta e imóvel como se estivesse pintada nas paredes do teatro. Mesmo da extremidade oposta ao palco se podia ouvir um alfinete caindo no chão. De repente, Hamlet se afasta para o fundo do palco, ligeiramente para a esquerda, dando as costas para o público. Horácio, dizendo "vede, senhor, aí vem", aponta para a direita onde já lá está o Espectro, imóvel, sem que ninguém tivesse dado por ele. Ao ouvir isto, Garrick se volta bruscamente e, no mesmo instante, recua uns dois ou três passos, os joelhos cedendo sob seu peso. O chapéu cai no chão e os braços, especialmente o esquerdo, estão esticados quase até a altura da cabeça, o direito um pouco mais dobrado, as mãos pendentes, os dedos estirados, a boca aberta. E assim permanece, imóvel ali, pernas afastadas, porém sem perder a dignidade, apoiado pelos amigos mais familiarizados com a aparição e que temem que Hamlet desmaie. Sua atitude toda expressa tanto terror, que senti minha pele arrepiar-se antes mesmo que ele começasse a falar. O silêncio quase atemorizado da platéia, que precedeu esta aparição e nos avassalou com uma sensação de insegurança, provavelmente contribuiu bastante para reforçar esse efeito. Por fim ele fala, não no começo mas no final da expiração, com voz trêmula: "Anjos e ministros do Senhor, defendei-nos" — palavras que compensam tudo o que possa faltar à cena e que a tornam uma das maiores e mais terríveis jamais levadas ao palco. O Espectro acena para ele, chamando-o. Gostaria que pudesses vê-lo, olhos fixos no Espectro, ainda que falando com os companheiros, desenlaçando-se das mãos amigas que tentam impedi-lo de seguir a aparição. Contudo, quando já sente a paciência esgotada, volta-se para eles, repele com um safanão violento os braços que o retinham, desembainha a espada e, com uma rapidez que faria qualquer um estremecer, diz: "Por Deus! Farei um espectro daquele que me impedir". Isto lhes basta. Em seguida, espada em punho como se para mantê-lo a distância, vagarosamente, quan-

do, o espectador não vê mais o Espectro, começa a segui-lo, ora parando, ora prosseguindo, ainda com a espada em guarda, olhos fixos no Espectro, cabelo em desordem, sem fôlego, até que ele também desaparece de vista. Podes bem imaginar os aplausos que acompanham a saída de cena. Começam assim que o Espectro se retira e continuam até que Hamlet desaparece...

Não creio que tivesse aprovado os aplausos no final da cena, mas o restante me pareceu eletrizante.

Burbage, Garrick, Kean e Irving. Poderosos vulcões, no que me diz respeito, elevando-se muito acima da planície circundante. Creio que foram esses quatro os verdadeiros inovadores. Apareceram quando o teatro precisava deles e insuflaram-lhe nova vida.

Fica-se com a impressão de que estou descartando os outros atores que atuaram nos intervalos entre esses mestres e suponho que esteja mesmo, o que não significa que não tenham sido bons. Estou certo de que alguns foram realmente excelentes, gente como Betterton, Mackin, Quin, Phelps, Kemble e, claro, o velho amigo Macready "pausa" — mas para mim foram aqueles quatro que estabeleceram o padrão.

Há, no entanto, um outro, posterior, a quem assisti e que com certeza me influenciou. Foi em 1924, eu tinha dezessete anos, era muito ativo e tinha um belo futuro à frente. Eu passava boa parte do tempo nos balcões dos teatros londrinos, observando os talentos em voga, absorvendo, lembrando, aprendendo. Nessa época chegou um homem em Londres, uma pessoa muito especial, muito intuitiva, muito diferente. A meus jovens olhos inexperientes, parecia vir de outro planeta. Decidi que, no seu caso, o balcão não me bastava, eu precisava estar lá, no nível do palco, onde pudesse ver-lhe os olhos. Gastei mais e fiquei na platéia. Havia um clima de expectativa envolvendo toda a platéia. Sempre que piso num teatro sinto-me em casa, e naquela noite essa sensação era mais forte ainda. Estava impaciente, os nervos à flor da pele, olhos abertos, esperando. A última campainha soou, as derradeiras poltronas foram ocupadas, as luzes começaram a

diminuir, a conversa cessou e fez-se um silêncio atento. Uma pausa, um toque e o pano subiu.

Who's there?
Nay, answer me, stand and unfold yourself.
Long live the King!...[1]

Todos aguardam a cena II.

Let's do it, I pray; and I this morning know
Where we shall find him most convenient.[2]

Saem.
Cena II.

Though yet of Hamlet...[3]

E assim vai até...

A little more than kin and less than kind.[4]

Lá estava ele, o fabuloso Jack Barrymore, no palco de Haymarket. Tudo nele era excitante. Era atlético, tinha carisma e, para o jovem que eu era então, desempenhava com perfeição o papel. Embora americano, tinha um inglês impecável. Era impressionante. Tinha tudo a seu favor, inclusive o fato de ser muito bonito.

Meus Hamlets de anos posteriores devem bastante a Jack Barrymore. Minha impressão é de que ele dava vida a uma personagem que, desde Irving, vinha sendo acalentada por árias e falsas inflexões, todas muito lindas e poéticas,

---

1 "Quem vem lá?/ Responde tu, alto e revela-te./ Deus salve o Rei!..." (N. do T.)

2 "Vamos fazê-lo, rogo-te; esta manhã sei bem/ O lugar certo onde encontrá-lo." (N. do T.)

3 "Embora ainda de Hamlet..." (N. do T.)

4 "Um pouco mais que parente e menos que filho"; esta é a primeira fala de Hamlet na peça. (N. do T.)

mas castradas. Barrymore devolveu-lhe a potência. Não estou dizendo que tenha sido o herdeiro direto de Irving; não acho que foi, ou quem sabe eu não o tenha visto o suficiente, mas acredito que "os rapazes" teriam aprovado seu estilo. Quando estava no palco, o sol brilhava. Alguns críticos o massacraram por causa da maneira como pronunciava os versos, como, aliás, aconteceria comigo mais tarde. Eles estavam errados, sei que estavam errados. Barrymore tinha uma maneira de escolher determinada palavra e, então, explodi-la num momento de paixão. Podia-se não concordar com sua escolha, porém era sempre empolgante. Variava de ritmo, sem engrolar e de um modo sempre compreensível. Havia um rompante súbito e depois a trégua, quase como o vento a refrescar tudo antes de uma tormenta. Para mim ele parecia ter realmente compreendido Shakespeare.

Barrymore era o grande homem do teatro americano, um talento colossal, talvez sugado demais por Hollywood, mas essa foi uma tentação que por algum tempo atraiu toda a nossa geração. Estou certo de que, se existisse Beverly Hills na época de Burbage, Garrick, Kean e Irving, eles não teriam pensado muito para embarcar no primeiro navio para o Novo Mundo.

Acho mais provável que Barrymore tenha sido o principal herdeiro de Edwin Booth, o "Príncipe dos Atores", e provavelmente o primeiro dos grandes atores americanos. O pai de Edwin, Junius Brutus Booth, foi contemporâneo de Kean; assim, fica claro como pouco a pouco tudo se encaixa, como numa história policial. A herança deixada por Burbage finalmente cruzou o Atlântico.

Kean e Junius Brutus Booth não foram apenas contemporâneos. Eles também atuaram juntos, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, alternando os papéis de Iago e Otelo. Conta-se que Kean costumava comer uvas antes do espetáculo para, durante as principais falas de Booth, poder tirar os caroços que ficavam entre os dentes com a ponta da adaga, roubando assim as grandes cenas do companheiro. Talvez isso seja verdade, mas estou certo de que também Booth acrescentava alguns toques ao espetáculo.

Talvez eu tenha abusado um pouco das citações nesse capítulo, mas queria que o leitor enxergasse com os olhos de quem esteve lá. O passado é uma coisa, mas vivemos no presente e é ele que representamos.

Podemos, e devemos, aprender com o passado. Precisamos reter e rejeitar, mas não podemos esquecer o presente.

Será que ficamos mais sábios com a idade ou será que, como um cachorro velho, apenas aprendemos alguns truques extras? Tenho dezessete, caminhando para os oitenta. Aprendi, descobri e rejeitei coisas. Liderei e fui liderado, de mãos dadas com o passado. No final temos que decidir por nós mesmos, mas o que importa é tomar a decisão certa, agir de acordo e manter as próprias opiniões, pois no final do dia podemos contar conosco. Na verdade, ninguém mais se importa. Não são necessários óculos para se perceber que a autopreservação está no cardápio. É preciso ter a força, a vontade e a determinação de um boi, e acreditar no que se considera ser verdadeiro. Algum homem consegue pregar do púlpito sem crer? Não acho que isso seja possível, pois se ele o tentasse logo seria desmascarado. Precisamos, no fundo, é olhar para nós mesmos. Podemos trocar idéias, pedir conselhos, mas no fim a decisão cabe a *nós*, precisa ser a *nossa* decisão. Isso não significa que nada temos a aprender. Devemos explorar a mente daqueles que já morreram; observar, aprender, ouvir, pesquisar e descobrir, mas acima de tudo a decisão final tem que ser a nossa.

Alguns momentos ficam na lembrança, coisas que achamos valiosas e que guardamos em alguma parte dos neurônios em lenta deterioração. Claro que sempre haverá um aroma de passado, já que o passado é real, mas é para o futuro que devíamos estar olhando, pois é o futuro que se lembrará de nós. É o futuro que estará olhando para o passado, esse presente em que vivemos, decidirá o que reter e o que rejeitar. Não significa isso que a gente deve representar com um olho na posteridade — mas sim que devemos representar com integridade. A juventude sempre vai imitar até que descubra suas próprias raízes e sua confiança.

Estou com dezessete caminhando para os oitenta. Continuarei aprendendo até que tudo pare de funcionar. Sei que a Terra gira e que o Sol se põe e nasce, mas devo sempre me lembrar de que, em algum lugar nas sombras, há novas coisas para ver.

Lá estão, fulgurantes, os espíritos de Burbage, Garrick, Kean e Irving, iluminando para sempre o céu teatral. Sorrindo, rindo, dizendo: "Siga por ali!" Acho que será sempre assim: "Quem é o próximo?" É como nos musicais, com a seqüência das cenas anunciada no painel luminoso. O importante não é ser o primeiro, mas o melhor.

Nem todos podem se juntar aos gigantes que cavalgam o mundo teatral, sorrindo complacentes aos liliputianos, mas todos devem tentar. Precisamos tentar. Acima de tudo, precisamos ser bons. É tudo o que podemos ser: bons. Cabe aos outros vestir a estátua com o que quiserem: gênio, grandeza ou seja lá o que for. Neste breve instante, porém, estamos aqui, moendo o grão que já foi moído antes, molhando os tornozelos à espera de que não tardem muito a brotar. Peguem-me pela mão, Richard, David, Edmund, Henry, peguem-me pela mão e depois me soltem. Deixem-me fazer com que os juízes pensem que sou o melhor touro na arena.

Novos atores, novas modas, novas idéias — tudo isso já foi feito antes. Esquecemo-nos de que cada nova geração é o homem moderno. Estamos apenas contemplando coisas repetidas, com figurinos diferentes, cenários novos, ambientação original. Mas, seja como for, continua sendo aquela mesma jóia brilhando na coroa forjada entre 1564 e 1617.

Good friend, for Jesus sake forbear
To dig the dust inclosed here,
Blest be the man that spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.[1]

1 "Meu bom amigo, por amor de Jesus abstenha-se/ De revolver a poeira aqui contida/ Abençoado seja quem poupar estas pedras,/ E maldito aquele que mover meus ossos." (N. do T.)

Gosto de imaginar que alguns de nossos escritores atuais viverão até o próximo século e que, em algum lugar, estarão montando novas produções em estações orbitais celestes. Estou convencido de que as grandes metrópoles espaciais do futuro terão um teatro escondido em algum canto. No próximo século, em vez de ir em turnê para Manchester, Nottingham, Birmingham, trocar de trens em Crewe, será Estação Orbital Dois, seguida de Estação Orbital Três. Já posso ver o ônibus espacial partindo de sua plataforma de lançamento em Heathrow, arremessando-se no espaço com uma companhia do National Theatre a bordo. Em algum ponto entre a Terra e Marte, um crítico ou, quem sabe, um computador estará descobrindo um novo ator — "Ontem à noite, na Estação Três, vimos o melhor *Ricardo III* desde..."

PARTE 2

OS GRANDES PAPÉIS SHAKESPEARIANOS

3
HAMLET

Tenho vivido com Shakespeare desde que me entendo por gente — o maior dramaturgo de todos os tempos. Para alguns, também o maior poeta, filósofo e ser humano. De uma penada, pode levar a platéia do riso às lágrimas. Seu gênio não tem rivais. Criou papéis que qualquer ator, valendo o sal que come, daria um jeito de encarnar, por bem ou por mal. Inigualável em humor, poder, imaginação, fogo, filosofia... eu poderia continuar enumerando qualidades para sempre. Mas o que Shakespeare tem acima de tudo é uma extraordinária sensibilidade para a magia do teatro. Suas histórias, ainda que muitas fossem de empréstimo e tivessem sido contadas antes, são de tal forma modeladas e trabalhadas que brilham como se tivessem acabado de ser cunhadas. Ao se aproximar de Shakespeare, um ator deve sempre chegar faminto e excitado. Fazer com que sua linguagem atue desde o cérebro até a ponta dos dedos: essa é a finalidade da profissão do ator. Ele pode retornar a Shakespeare quantas vezes quiser, interpretando o mesmo papel, e sempre haverá algo de novo para descobrir. Dizem que até mesmo um mau ator consegue algum efeito ao fazer Hamlet.

Sempre foi minha intenção tornar Shakespeare tão moderno quanto possível. Não em termos de produção, mas moderno ao ouvido. Na minha juventude fui criticado por

isso — "Não consegue transmitir a poesia" —, mas eu era suficientemente arrogante e ousado para ignorar as críticas e acho que provei que tinha razão. Quando fiz *Henrique V (Henry V)* o público sabia do que se tratava. Não estavam escutando alguém cantar uma ária; ouviam os pensamentos de um homem, expostos da maneira mais clara que pude. Na estréia de *Hamlet (Hamlet)* no Old Vic, Tyrone Guthrie, meu diretor, foi até o camarim e, vendo minha maquilagem, comentou: "Um Hamlet da cabeça aos pés. Provavelmente eles vão criticar sua maneira de dizer os versos e, até certo ponto, podem estar certos, mas suponho que você vai acabar chegando a uma conclusão sobre isso no devido momento". Eu tinha que decidir entre reconsiderar e obedecer aos críticos ou então continuar lutando, na esperança de que compreendessem.

Exemplo disso é uma produção de *Romeu e Julieta (Romeo and Juliet)* que John Gielgud e eu fizemos juntos. É muito fácil criticá-la agora, mas naqueles tempos havia um jeito determinado para cada coisa. Era assim que se fazia e era assim que o público queria. As pessoas gostavam dos versos lindamente declamados e, se o ator não o fizesse desse modo, era considerado um presunçoso, alguém que não era do ramo. Assim, eu era o intruso e John a pérola — preciosa, e com razão. John ainda tem uma voz belíssima, mas achei, naquela época, que ele deixava obscurecer sua atuação; recorrendo a ela todas as vezes em que se sentia perdido.

Achei seu primeiro Hamlet magnífico porque ele não se permitiu abusar da voz, cantando. Mas, à medida que o tempo foi passando, começou a cantar mais e mais. Lá pela quinta ou sexta apresentação, seu Hamlet me parecia uma ária. Foi uma grande decepção, e eu dizia: "Isso é maravilhoso a sua maneira, mas não seria também uma regressão?"

Claro que a voz de John era suficientemente melódica para que o público a aceitasse segundo os velhos padrões. Ele estava dando vida nova à tradição familiar, ao passo que eu estava ignorando por completo o antigo em favor de algo novo. Acho que, de certa forma, ele se deixou levar meio cegamente pela platéia e por seus amigos. Era muito admirado, adorado mesmo, e como todos nós, em algum ponto de

nossa carreira, acreditou em sua popularidade. Assim, quando fizemos *Romeu e Julieta,* eu era visto pelo "sistema" como adversário de John. Todos os apoiaram, enquanto me consideravam de outro planeta. Ainda me lembro de algumas manchetes pavorosas da época. Curioso que as boas manchetes dançam algumas horas na cabeça, mas acabam esquecidas, enquanto as más ficam indelevelmente gravadas na memória. Lembro-me de uma do *Evening News*: "Bela Julieta, mas..."

Que diabo! Penso que estava com a razão e sei que John vai continuar achando que ele é que estava certo. Mas, quaisquer que tenham sido os resultados ou as concepções que dividiram o público, deve ter sido fascinante assistir ao nosso espetáculo.

Pergunto-me se John concordaria comigo agora. Com minhas estranhas teorias, tão contrárias ao estado de coisas reinante na época! Deviam pensar que eu estava bem louco naquela época, mas também não deviam me achar de todo mau, pois não deixaram de me oferecer empregos nem o público deixou de me prestigiar.

Quando fiz Hamlet, queria apresentar os pensamentos desse homem para gente que nunca havia tido oportunidade de ouvi-lo antes. Claro que Shakespeare pode ser lido — aí estão os currículos escolares como prova disso. Ler é melhor que nada, mas, sinceramente, suas peças têm de ser vistas. Apresentadas por um ator, interpretadas e montadas do outro lado do pano, aí é que está meu ofício, essa é a natureza de meu demônio interior. Você pode não concordar com a minha interpretação, mas cabe a mim vendê-la a você da melhor forma que puder.

O teatro é mais que uma coletânea de efeitos, de saídas e entradas. O ator deve ser capaz de fazer com que a platéia viaje. No caso da tragédia, já que a viagem é previsível, o fim tem de ser catártico. Quando se sabe o que vai acontecer, a questão é duas vezes mais complicada. Trata-se de uma dupla percepção. (Isso também vale para a comédia. Na segunda vez que você diz a mesma piada, a casa vem abaixo.) Há que se ter ritmo e sincronia para criar efeitos que também devem parecer espontâneos: é a aparente espontaneidade abso-

luta de uma reação que leva a audiência àquele momento de reconhecimento, de compreensão. Ler pode ser melhor que nada, mas não é a mesma coisa que sentir e compreender as grandes falas de Shakespeare através da interpretação de um ator.

Shakespeare foi, originalmente, um dramaturgo popular, um dramaturgo do povo, mas, à medida que os tempos e a língua foram mudando, também o foi nossa compreensão do teatro. Deixamos de ouvir. Talvez o ator tenha deixado de fazer com que ouvíssemos. Basta retroceder até a época de Kean para se encontrar o teatro cheio, da platéia à galeria, com pessoas de todas as camadas sociais. Eles chupavam laranja nas primeiras filas e ninguém nunca tinha ouvido falar de chá em matinês. As pessoas da alta sociedade podiam até acenar de um camarote a outro, mas nunca quando Kean estava no palco.

Em algum momento durante o deserto de minha juventude, Shakespeare foi perdido, tão maltratado vocalmente a ponto de se tornar irreconhecível. Espero que atualmente tenha sido colocado de volta no mais alto pedestal, que lhe pertence de direito. Shakespeare foi mutilado, agredido, triturado. Foi alçado aos píncaros por alguns de nossos maiores atores, e atirado às profundezas por outros. Foi traduzido, truncado, humilhado e musicado. Citado, esquartejado, pulverizado; assassinado, espancado, despedaçado a ponto de ficar incompreensível. Injustiçado e mal-administrado. Interpretado por homens, mulheres e crianças, sempre que assim lhes deu na veneta. Desafiou-nos a todos e venceu-nos com facilidade. Uma ou outra vez, conseguiu fazer de tolos a maioria de nós. Lá está ele, com o dedo no rosto, inquisitivo, ligeiramente surpreso, mas ainda assim passando o bastão, século após século.

Meu Deus, como eu gostaria de tê-lo conhecido, conversado com ele — mas, acima de tudo, de tê-lo escutado.

Hamlet, na minha opinião, é a maior peça jamais escrita. Ela se eleva bem acima de qualquer outra da literatura dramática. É uma peça que nos proporciona momentos de altíssima intensidade, com sombras e nuanças, e ainda assim con-

tém passagens da mais ligeira comédia. Cada vez que se lê um verso, pode haver novas descobertas. Um ator pode interpretar Hamlet incontáveis vezes, tantas vezes quantas forem possíveis, e nem assim chegará ao fundo da caixinha de surpresas que é a peça. *Hamlet* pode tanto fazê-lo virar falsas esquinas e entrar em becos sem saída como agarrá-lo pelos culotes e arremessá-lo às estrelas. Pode dar-lhe momentos de indescritível prazer ou jogá-lo nas profundezas do desespero. Interpretado uma vez, Hamlet vai obcecá-lo, devorá-lo, para o resto da vida. Foi o que me aconteceu. Penso nele todos os dias. Nunca mais o interpretarei, claro, mas bem que gostaria de poder.

Na primeira vez que fiz o papel, no Old Vic, senti que seria crucial deixar bem claro, desde a primeira palavra, que Hamlet era de carne e osso. Estava decidido a levar a platéia pela mão e fazê-la crer que Hamlet realmente vivera. Sabia que outros atores, antes de mim, achavam que Hamlet devia começar com um tom estranho, mas decidi que seria muito mais proveitoso para o público mantê-lo simples, para não matar todo mundo de susto com a elevada dramaticidade do meu início.

Sempre que um ator tenta fazer Hamlet pela primeira vez, ele deve estar consciente de que o papel é uma seqüência acidental de dramatizações da personagem. Se o ator representa apenas o herói, acaba sentindo-se inadequado. Sua imaginação funciona como se Hamlet fosse um herói, mas sua alma segue a intrépida luz do autor, que decidiu escrever uma peça sobre um herói que não era heróico. Veja-se o monólogo *"How all occasions..."* [1] que segue imediatamente o longo olhar invejoso que Hamlet lança a Fortimbrás, o homem ideal de seu tempo.

Há muitos anos, às vésperas de fazer Hamlet pela primeira vez no Old Vic, fui com Tyrone Guthrie, que iria nos dirigir, e Peggy Ashcroft, que seria Ofélia (mas que infelizmente acabou não podendo), visitar o dr. Ernest Jones, o grande psiquiatra, autor de um exaustivo estudo sobre Ham-

1 "Todos os acontecimentos..." (N. do T.)

let, do ponto de vista psicanalítico, e que me foi incrivelmente esclarecedor. Seu livro chamava-se *What happens in Hamlet.*

Conversamos muito. Ele acreditava que Hamlet era o típico exemplo de alguém dominado pelo complexo de Édipo. São muitos os sinais na peça que mostram seu envolvimento com a mãe: um deles é sua devoção exagerada pelo pai. Ninguém é tão apegado assim com o pai, a não ser que se sinta culpado em relação à mãe, ainda que no subconsciente. A adoração de Hamlet pelo pai é fabricada, adotada: ele a necessita para encobrir sua culpa subconsciente. O complexo de Édipo pode, de fato, ser responsável por grande parte de tudo aquilo que há de errado com Hamlet. Eu, de minha parte, estou mais do que disposto a deixar que se acrescente a todos os outros reconhecidos dotes de Shakespeare o de uma compreensão intuitiva da psicologia. Por que não? Ele foi o maior homem do mundo.

A certa altura, comentando as concepções dos pintores primitivos a respeito de uma série de assuntos, o dr. Jones falou de uma obra que lhe interessava especialmente do ponto de vista psicopatológico. Era a *Concepção da Imaculada Virgem Maria,* que mostra um anjo soprando o pólen de um lírio no ouvido da Virgem. "É claro", disse ele, "que o buraco do ouvido também é um sinal de tendências perversas, talvez de natureza homossexual."

Surpreso, perguntei: "O buraco do ouvido?"

Ele confirmou e, depois de instantes, concluiu bem baixinho (para que Peggy não ouvisse): "Qualquer buraco, menos o certo". Achei isso muito engraçado e sempre que fazia Hamlet me lembrava da história, o pólen de um lírio entrando no ouvido, soprado por um anjo.

Não me recordo se Jones foi assistir à peça ou não; acho que não. Eu o avisei, contudo, que não acharia a teoria de Édipo explicitada em minha interpretação, claro, mas que ela estaria lá. "Nunca teria sugerido que você fizesse uma coisa óbvia", retrucou Jones. "Basta que saiba. É isso que importa. Não é para você dar a entender em cada piscada de olho ou virada de cabeça que os seus problemas, em parte, existem

porque você deseja continuar pendurado no peito de sua mãe." Um homem muito divertido, o dr. Jones.

Por falar em descobrir novos sentidos no texto, já que ele se renova sempre, outro dia mesmo pensei em um. Na cena do túmulo, quando Laertes chora por Ofélia e a figura desconhecida se revela dizendo: "Aqui estou eu, Hamlet, o dinamarquês", acho que ele quer dizer: "Sou o rei" — um eco do pai, de quem deve ter ouvido dizer isso várias vezes em momentos de raiva. Quando fazia Hamlet sempre acreditei que esse trecho fosse apenas mais uma explosão de temperamento, uma outra face de sua personalidade. Não, Hamlet tinha sempre que descobrir uma outra pessoa para ser, e nunca me ocorreu antes que naquele momento ele era o pai. O público não teria tido a menor idéia de onde eu estaria querendo chegar, mas teria sido de enorme valia para mim. Pode-se encontrar outro indício disso, mas bem mais doce e terno, durante o duelo com Laertes, quando sua mãe bebe o veneno que lhe estava obviamente destinado.

As queixas constantes de Hamlet durante toda a peça são expressas diretamente à platéia, e ele diz claramente, pelo menos duas vezes: "Não adianta, não posso fazê-lo, posso? Gostaria de saber por quê. Serei um covarde? Quem ousaria arrancar-me a barba? Serei isto? Serei aquilo? Não adianta, não posso". Muitos o consideram o primeiro pacifista. Na verdade, alguns chegam a dizer que ele é o primeiro herói que um autor ousou criar a partir de um herói que nada tinha de heróico. Mas existem outros que dizem que ele consegue matar seu tio/pai quando está atrás de uma tapeçaria — e é aí que vejo um ótimo argumento para o seu complexo de Édipo — porque, então, pode dizer a si próprio que não sabia que era ele... Ai, pobre Polônio. Somente *depois que está feito* é que ele grita vitorioso para a mãe: "É o rei?", na esperança desesperada de tê-lo matado sem saber. Ele prefere representar um ato do que executá-lo; prefere esfaquear através de uma cortina do que esfaquear o rei.

Quando Laertes o atinge e a morte está próxima, Hamlet se vê de repente livre para a vingança, já que esta, agora, é inocente, pura, desvinculada da culpa que sentia em relação

à mãe. Assim que percebe que vai morrer, sente-se livre, sua culpa cancelada por seu próprio assassinato, e só então pode dizer: "Você me assassinou, eu o assassinarei". Para mim esta é a pedra-chave no arco de argumentos a favor de seu complexo de Édipo.

Acredito nessa teoria, mas não a ponto de deixar que a peça toda gire em torno dela. A peça é sobre uma personagem com uma excentricidade própria com algo de individual em sua personalidade. É fascinante quando se pensa nas sucessivas platéias tentando decifrá-la durante quase quinhentos anos. Shakespeare estava apenas expressando tudo o que sentia instintivamente naquele momento: trata-se de uma extraordinária exploração da mente humana.

"O homem de negro" é sempre interessante; a tarefa de um ator é fazer com que o público possa acompanhar a trajetória de Hamlet de um estado de espírito a outro. O ator precisa ter uma idéia muito clara do caminho que vai seguir, seja qual for a teoria que o atraia (e houve muitas ao longo do tempo). Afinal, ele precisa contar a história.

Mas as indagações continuam surgindo e sempre continuarão. Será que Hamlet era isso? Aquilo? Será que fez assim? Assado? *Será que ele dormiu com Ofélia?* Em resposta a esta última pergunta, um velho ator-diretor respondeu, no começo do século: "Na *minha* companhia, *sempre*". No que me diz respeito, não havia nada de platônico no relacionamento: quando Hamlet é feito na base de irmão e irmã, não me interessa. Hamlet não está só imaginando o que há sob as saias de Ofélia, ele certamente descobriu por si mesmo — *country matters* [1]. *"Get thee to a nunnery, why would'st thou be a breeder of sinners?"* [2] O problema de Ofélia é que ela realmente acredita que o casamento será permanente e legal, e que acabará usando a coroa da Dinamarca. O problema de Hamlet é que ele quer entrar também com a mãe na alcova... e entra? Pouco provável, mas a cena de Gertrude e

1 Relação sexual. (N. do T.)

2 "Entra para um convento, por que haverias de criar pecadores?" (N. do T.)

Hamlet, na primeira montagem que fiz no Old Vic, foi tão longe nessa direção quanto ousei fazer, ou então as queixas do Espectro teriam sido diferentes.

Sempre soube que, se algum dia tivesse a oportunidade de dirigir uma companhia, começaria com a maior de tôdas as peças. E assim ocorreu. Em 1937 surgiu a oportunidade e eu a montei. Ainda não tinha sido perdoado por vários críticos pelo meu modo de declamar, e ainda se faziam comparações odiosas. Aliás, acho que sempre haverá comparações. Talvez o jovem ator de hoje tenha de sofrer por causa da sombra que projetei sobre alguns papéis. Não que esteja me queixando, isso não. Naquele tempo, Gielgud era o máximo quando se tratava de declamar os versos e seu Hamlet muito popular, para mim e para a maioria dos espectadores de teatro.

Mas eu estava decidido a vencer os obstáculos e acho que, no fim, consegui. Só que talvez não caiba a mim dizer isso. A verdade... fale a verdade, embora o verso sozinho não consiga tomar conta de si. Shakespeare sabia o que estava fazendo. Ele marcou o ritmo e não queria vê-lo ignorado.

Recordando agora, 48 anos depois, é meio difícil ver aquela montagem com clareza, embora permaneça em mim um certo calor. Quem nunca viveu a experiência de andar do bastidor ao palco não vai entender o que quero dizer por calor. Entra no nariz e no cabelo, é uma mistura de luz elétrica, cola, tinta rançosa e perfume. Como um ursinho de pelúcia de estimação ou desembarcar de um avião num dia quente. Uma vez experimentado, fica para sempre, chamando o ator de volta, eternamente, como um canto de sereia.

A memória é uma coisa, mas a ação é para o homem impulsivo. Ainda me sinto impulsivo. Toda manhã, quando acordo, eu penso: para o inferno esses médicos, os tomadores de temperatura, essa gente que lida com você como se fosse uma panela de pressão antediluviana, lhe dizendo para ir sentar na cadeira de balanço e cismar sob o sol. Eu devia estar lá onde é meu lugar, sobre as tábuas de madeira que nós chamamos de "tablado". Devia estar lá, enfrentando os velhos inimigos e tentando persuadi-los a acreditar em mim, a ver do meu jeito. Devia estar lá, me arrojando para o alto,

a cabeça ligeiramente voltada para a galeria[1], alimentando-me do caviar de Shakespeare. Dizendo tudo com os olhos, e cada um dos membros da "congregação" imaginando que me dirijo a eles pessoalmente. Nasci para representar, e não é fácil ser posto de lado a pastar, a me alimentar de memórias e amizades. Um ator precisa atuar.

Independentemente do que as pessoas acharam de meu Hamlet, não deve ter sido ruim. Sei que não foi a perfeição, mas *era* meu. Eu é que fiz. Era *meu.*

A versão cinematográfica de Hamlet também foi toda minha. Ainda acho, depois de todo esse tempo, que o filme sobrevive, mesmo cortado como teve de ser. Sinto orgulho dele. Um filme não pode nunca mostrar como era de fato o ator no palco, mas pode dar uma idéia muito clara e, como meio de comunicação, sou cada vez mais partidário do cinema. Seus poderes são aparentemente ilimitados.

Como toda grande peça, *Hamlet* é inteiramente adaptável. Quero dizer com isso que pode ser representada em qualquer lugar, de qualquer maneira. Com cenários, grandes figurinos, ou diante de um muro de tijolos. Presta-se ao "canto de uma sala". Foi esta a diretriz seguida fielmente por *sir* Denys Lasdun ao projetar o teatro generosamente batizado com meu nome: "Uma grande sala em parte abraçada pela audiência".

Acho que uma das minhas melhores atuações foi em Elsinore, na Dinamarca. Uma chuva torrencial, implacável, impediu que representássemos ao ar livre, como originalmente planejado. Depois de uma rápida troca de idéias, ficou decidido que faríamos o espetáculo no salão de baile, o que significou uma apressada remontagem. Tony (Tyrone) Guthrie, nosso diretor, estava ocupado resolvendo os problemas da estréia, tomando providências em relação ao número de lugares para as apresentações posteriores, portanto completamente assoberbado com questões administrativas. Encarregou-me de dirigir as mudanças e ensaiar a nova movimentação dentro

1 A imagem que se segue joga com a palavra *gods*, deuses e galeria, em inglês. (N. do T.)

do espaço, até então desconhecido, que iríamos utilizar. Saiu às pressas e pediu: "Me faz um favor, Larry. Arrume as coisas. Ajeite tudo do modo que achar melhor". E lá fui eu. Toda a movimentação de cena precisava ser refeita, coube a mim a adorável tarefa de recriação. Como você bem pode imaginar, foi emocionante fazer isso e me diverti loucamente.

Não há nada melhor para um grupo de atores do que enfrentar um problema desse tipo e ser obrigado a improvisar. Quando o tempo está se esgotando e a hora do espetáculo se aproxima, a adrenalina provoca uma excitação que envolve a todos, dos atores principais ao responsável pelo chá. Todo mundo se concentra com um único objetivo em mente. Nessas horas você pode até pedir o impossível, e obtê-lo. "Infelizmente o único jeito de você fazer essa cena é pendurar-se no candelabro, meu chapa." Sem um segundo de hesitação, vem a resposta: "Claro, não tem problema".

Santo Deus! Há alguma coisa de fantástico neles, nesses grupos de atores. Existe um companheirismo que só experimentei uma vez fora do teatro, mas em circunstâncias menos agradáveis: no Exército.

Por algum motivo, qualquer espetáculo parece que melhora quando há dificuldades inesperadas. Há um momento crítico em que os atores, até os menos inspirados, se elevam a outro nível. Os motores de todos ficam esquentando, em marcha lenta, prontos para a largada. Ninguém ousa errar. Se antes havia preguiça e até mesmo tédio — o que é muito compreensível, quando se pensa em alguém que fica noites a fio na extremidade de uma lança enquanto outro ator faz o que ele acha que faria muito melhor —, esse tédio é esquecido por um momento e o desempenho torna-se genuíno, enérgico, eletrizante. Todos se transformam em puros-sangues, músculos retesados e alertas. As vibrações são perfeitas e acabam afetando também a platéia. Eles vão testemunhar uma noite da qual nunca mais se esquecerão. "Você estava naquela noite, em Elsinore? Estava." É surpreendente o número de gente que, hoje em dia, acha que esteve lá. É mais ou menos como a curta temporada de *A festa de aniversário (The birthday party)*, de Harold Pinter. Se todas as pessoas que agora

dizem que assistiram à peça tivessem mesmo assistido, ela teria ficado em cartaz por um ano.

Se o que o público vê é bom ou não, nunca saberemos, mas a energia transmitida engolfa a todos. Naquela noite, em Elsinore, os atores foram todos heróis, sem nenhuma exceção. Eu sei — estava bem no centro de tudo. Conseguimos uma atmosfera de dignidade e excitação na qual ninguém cai de quatro, a menos que esteja no programa. Todos se emocionam com a sensação de estar realizando algo importante — e com toda razão. A síndrome de grupo "um por todos". Acima de tudo, o espetáculo foi espontâneo.

Lembro-me do momento em que cedi o palco a Torin Thatcher; ele fazia o Espectro. Tínhamos improvisado um pequeno palco, um pouco elevado, para as cenas da peça encomendada por Hamlet. Ajoelhei-me nos degraus, de costas para a audiência, quando, no papel do Espectro, Torin subiu ao tablado e viu-se sozinho nessa gloriosa posição central, bem no meio do palco todo. Foi magnífico. Na época até comentei com Tony Guthrie: "Não foi fantástico quando Torin se viu naquela posição para sua grande cena comigo?" E Tony respondeu: "Foi, fluiu como geléia de morango quente pelo salão". Aceitei isso como um elogio!

Essa é uma grande noite para se recordar, repleta de magia e lembranças. Há quem diga que foi a melhor coisa que já viram. Se foi ou não, eu nunca saberei, mas deve ter sido muito especial. Chovia e, por isso, os deuses vieram em nosso auxílio. Acho que sempre vêm, se forem tratados com respeito.

Outros já falaram o suficiente a respeito de Hamlet, gente com melhor qualificação literária que eu. Tudo o que sei é que ele esconde um milhão de problemas que nunca se podem explicar por inteiro. Hamlet é completamente diferente de Coriolano, um personagem linear sem qualquer interesse psicológico característico. Coriolano é ele mesmo, sabe disso e sua mãe também. Posso dizer como me insinuei em Hamlet, o homem. Hamlet simplesmente toma você pela mão e tanto pode tratá-lo rudemente como mostrar-lhe o cami-

nho até as estrelas. Tudo o que sei é que me capturou e nunca mais me abandonou.

Os eruditos não pararam de tecer teorias sobre Hamlet, desde o dia em que Burbage o interpretou pela primeira vez. Portanto, ainda que para mim seja importante o que acho dele, isso não passa de uma gota no oceano para os acadêmicos, mesmo que eu tenha, e quanto a isso não há dúvidas, a autoridade do profissional de teatro.

Acredito que Hamlet seja a peça mais representada da literatura inglesa e que cada espetáculo seja ligeiramente diferente, o que não deixa de ser fascinante. Não há a menor dúvida de que Hamlet é a melhor peça já escrita, em parte talvez porque se preste a tantas mudanças e interpretações. O ator, seja lá como for que represente, bem ou mal, acaba acertando alguma coisa, durante o trajeto dos muros do castelo ao silêncio final.

Poderia assisti-la e vê-la para sempre. A melhor peça do mundo.

4
HENRIQUE V

Na minha primeira temporada no Old Vic, em 1937, eu queria ser completamente diferente em cada espetáculo. Isso não é novidade para um ator, claro. Na verdade, isso é o que todo ator deveria querer mas eu estava decidido a mostrar o máximo de versatilidade possível. Algo que sempre fez parte da minha vida teatral: eu gosto de parecer um camaleão. Nada me dá mais prazer do que saber que enganei meu público, perceber que estou no palco há cinco minutos e ninguém ainda me reconheceu. Como tenho dito sempre, sou um ator que representa personagens, e não um galã em busca de aplausos na entrada. Quero o prazer de me transfigurar, e não palmas por um belo perfil. Por isso, durante toda a minha carreira tentei me disfarçar, provavelmente sem melhores resultados do que os obtidos na dobradinha que fiz de *Édipo* e sr. Puff, em *The critic*, de Sheridan. O prazer de ser ator, naquela noite, me intoxicou. Em certas ocasiões, a gente fica nos bastidores morrendo de vontade de entrar no palco, e aquela vez foi assim. Você percebe a excitação no ar, sente a adrenalina correndo, como se estivesse embriagado com água de fonte.

Sempre busquei o novo. Assim as pilhas são carregadas e o espírito permanece jovem, é isso que impede que o cimento

endureça entre as orelhas. Estou constantemente olhando, observando, armazenando imagens em meu armário teatral. Uma tosse aqui, uma piscada ali — tudo lembrado, anotado e guardado na gaveta mental, para que, quando necessário, seja retirado, espanado e usado. Como disse Brecht em um de seus últimos poemas: "Você pode começar de novo com seu último suspiro".

Assim é que, quando entrei para o Old Vic em 1937, eu buscava um modo de demonstrar toda a minha versatilidade. Por que não mergulhar até o fundo? Primeiro Hamlet, depois *sir* Toby Belch, um contraste total, e finalmente Henrique V. Nada mau para uma primeira temporada.

Tudo correu muito bem, exceto algumas críticas a minha maneira de pronunciar os versos, até a hora de começar a trabalhar com *Henrique V*. De repente entrei em pânico. Não achava que fosse a peça adequada para mim naquele momento. Parecia errada, eu temia o heroísmo. A Inglaterra tinha mudado completamente durante a década de 30: toda a atmosfera do país, que quase sempre acaba refletida no teatro, era pouco favorável ao heroísmo. Peças como *Journey's end*, que havia sido um grande sucesso na década de 20, não teriam sobrevivido uma semana no final da década seguinte. Havíamos nos afastado por completo de tudo aquilo, as cabeças mergulhadas na areia, buscando apenas o prazer, rebanhos humanos atrás de cogumelos subterrâneos. Éramos sofisticados e observávamos o mundo do alto de uma piteira. Mal sabíamos nós que tudo mudaria tão depressa. Pouco depois, a Alemanha arreganharia os dentes e nossa geração seria tão heróica quanto a anterior que fora para as trincheiras.

É estranho voltar no tempo. Quase como dar um mergulho na piscina, só que ao contrário, o corpo saindo da água, os pés primeiro, voltando ao trampolim, pernas juntas, braços estirados.

Depois de refletir muito sobre *Henrique V*, ainda me sentia inseguro e fui conversar com meu querido amigo Ralph Richardson, cujos conselhos sempre me foram de grande valia. Eu confiava nele e acho que ele também em mim.

"Henrique V", resmungou e calou-se por alguns momentos; depois seus olhos faiscaram. "Ele é um chefe de escoteiros." Seu tom era de repugnância. Calou-se de novo e em seguida, com aquela sua inflexão inesquecível, completou: "Mas eleva a chefia de escoteiros a proporções divinas, Shakespeare sempre faz isso". Outra pausa. "Claro que você deve fazê-lo." E eu o fiz.

Começaram os ensaios. Eu, ainda temeroso, principiei por rebaixar Henrique, coisa da qual não posso ser acusado de ter feito com muita freqüência. Lutei contra o heroísmo, achatando-me e escondendo-me atrás das falas, não queria nada com bandeiras agitando. "Deus por Henrique, a Inglaterra e São Jorge" não iria tonitroar pela ribalta como numa noite fraca em espetáculo de terceira categoria. Estava sendo tão natural que a certa altura desconfio que até meus colegas de palco estivessem tendo dificuldade em me ouvir. A cena noturna era de fato noturna, meus companheiros não iriam ter a menor dificuldade em pegar no sono, muito menos o público, tenho certeza, se eu tivesse continuado a interpretar Henrique daquela maneira.

Uma manhã Tyrone falou. Até então nunca tinha me dado muitas instruções. Deixava-me sozinho, inteiramente à vontade, pelo que lhe sou grato. Lembro-me de que em *Hamlet* ele me deixou seguir sozinho, me dando apoio o tempo todo, até depois da estréia. Mas, como ia dizendo, naquela manhã, durante os ensaios ele falou.

Guthrie era um homem alto, uma mistura de Jonathan Miller e Charles de Gaulle — tinha uma aparência impressionante e imponente. Tinha o hábito de estalar os dedos toda vez que queria atenção. Acho que todo mundo que trabalhou com ele se lembra das estaladas de dedos mais audíveis da cristandade. Juro que quando ele os estalava no Old Vic, lá fora se ouvia o ruído. E eis que naquela manhã eles estalaram. Os ensaios pararam.

— Larry... Vamos fazer isso direito.

— Direito?

— Direito.

— Tony, eu estou fazendo direito.

— Assim... é assim que eu quero.

Começou então em "Hoje é o dia da festa de Crispim..." e, à medida que se aproximava do final, sua voz como que começou a subir uma escada. Heroísmo, sublime heroísmo! Olhei para ele um instante e vi que, se estivesse usando o chapéu certo, poderia ter feito uma ótima imitação de Baden-Powell [1]. Parou e me olhou.

— Assim é que se deve fazer isso.

— Desse modo?

— É, desse modo.

— Tony...?

— Se você não fizer assim, simplesmente não conseguirá emocionar a platéia.

Ele tinha razão. Tive sorte em tê-lo na direção e dirigindo *para* mim. Segui seu faro. Ele sabia.

Assim foi que começou o Henrique V que me faria famoso como um ator que podia ser heróico e que mais tarde eu levaria às telas, naquele exato momento em que estalaram os dedos e o "chefe dos escoteiros" recitou a fala muito mal. Tony não era ator, mas me apontou a direção contra a qual eu vinha lutando, e estava com a razão.

Trabalhei nas grandes árias, moldei-as e adaptei-as a mim e, da plataforma de lançamento de Guthrie, decolei. Fui heróico, ninguém poderia tê-lo sido mais que eu, mas fui sincero, não estava me pavoneando. Interpretei o homem como um trompete, tão nítida e sinceramente quanto pude.

Não tenho vergonha de dizer que roubei de outros. Nunca tive vergonha disso. Se alguma coisa é boa, adote, tome emprestado, dê o nome que quiser. Quando atores jovens copiam minhas caracterizações, fico lisonjeado, assim como Irving, tenho certeza, também teria ficado com a geração que o imitou. Não é arrogância, é compreensão.

Como já disse, eu admirava Barrymore e usei muito do seu Hamlet no meu. No caso de Henrique V, devo um pouco à interpretação de Lewis Waller. Era fascinado por suas acro-

1 Fundador da organização dos escoteiros. (N. do T.)

bacias vocais e estou certo de que algumas delas ficaram em mim — afiadas por minha interpretação, claro, mas ainda assim presentes em mim.

Once more unto the breach, dear friends, once more;
Or close the wall up with our English dead! [1]

(Confiante, encorajador, firme, lidere-os e prepare-os.)

In peace there's nothing so becomes a man,
As modest stillness and humility; [2]

(Segure-os, deixe que as palavras penetrem.)

But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger; [3]

(Comece a sentir aquela cócega na boca do estômago, prepare-se, esteja pronto para mudar de ritmo.)

Stiffen the sinews, summon up the blood,
Disguise fair nature with hard-favour'd rage; [4]

(Mantenha o controle, mas comece a sentir a excitação. Agora mude a entonação.)

Then lend the eye a terrible aspect,
Let it pry through the portage of the head

1 "De novo às vagas, caros amigos, de novo;/ Ou fechai as muralhas com nossos cadáveres ingleses!" (N. do T.)
2 "Na paz nada convém mais a um homem,/ Que a tranqüila modéstia e a humildade." (N. do T.)
3 "Mas quando o estrondo da guerra troveja em nossos ouvidos,/ Então imitemos a ação do tigre." (N. do T.)
4 "Enrijecei os músculos, convocai o sangue,/ Disfarçai o caráter justo com a fúria endurecida." (N. do T.)

Like the brass cannon; let the brow o'erwhelm it,
As fearfully as doth a galled rock
O'erhang and jutty his confounded base, [1]

(Acelere o ritmo, comece a se mover, as palavras ardendo a sua frente.)

Swilled with the wild and wasteful ocean. [2]

("Engolfado.")

Now set the teeth and stretch the nostril wide;
old hard the breath and bend up every spirit
To his full height... [3]

(Agora estamos realmente em movimento, a voz elevando-se mas sob controle. O político e o herói.)

... On, on, you noblest English! [4]

(Patriotismo.)

Whose blood is fet from fathers of war-proof;
Fathers that, like so many Alexanders, [5]

(Mude de tom e faça-o de modo tão natural quanto for possível.)

---

1 "Emprestai então ao olhar um aspecto terrível,/ E deixai que ele vigie pela canhoneira da cabeça/ Como o canhão de bronze;/ Deixai que os sobrolhos o dominem,/ Tão terríveis quanto faz a rocha que esfolada/ Sobrepõe-se e sobressai de sua arruinada base." (N. do T.)

2 "Engolfada pelo selvagem e devastador oceano." (N. do T.)

3 "Agora afiai os dentes e dilatai amplas as narinas;/ Sustentai o fôlego e elevai o espírito/ A sua altura máxima..." (N. do T.)

4 "...Avante, avante, nobres ingleses!" (N. do T.)

5 "Cujo sangue vem de pais testados na guerra;/ Pais que, como muitos Alexandres." (N. do T.)

Have in these parts from morn till even fought,
And sheath'd their swords for lack of argument.
Dishonour not your mothers; now attest,
That those whom you call'd fathers did beget you.[1]

(Agora leve-os com você, eles querem vir, suba a escada.)

Be copy now to men of grosser blood,
And teach them how to war...[2]

(Agora, como qualquer bom político, dirija-se a eles coletivamente de maneira tal que pensem que você está lhes falando individualmente.)

... And you, good yeomen,
Whose limbs were made in England, show us here
The mettle of your pasture; let us swear
That you are worth your breeding; which I doubt not; [3]

(Pegou-os... agora segure-os. Lembre-se, nunca lhes dê tudo.)

For there is none of you so mean and base,
That hath not noble lustre in your eyes.
I see you stand like greyhounds in the slips, [4]

(Subindo as escadas, ritmo, excitação, quase voando.)

---

1 "Nestas partes lutaram, de manhã à noite,/ E suas espadas embainharam por falta de adversário./ Não desonreis vossas mães; provai agora,/ Que a quem chamastes pai de fato vos gerou." (N. do T.)
2 "Sede exemplo agora a homens de sangue mais grosseiro,/ E ensinai-os a guerrear..." (N. do T.)
3 "... E vós, bons guardas,/ Cujos membros foram formados na Inglaterra, mostrai-nos aqui/ A qualidade de quem vos nutriu; deixai-nos jurar/ Que valeis nossa raça; do que eu não duvido." (N. do T.)
4 "Porque não há um de vós, por vil e baixo,/ Que não tenha um nobre lustro nos olhos./ Vejo-vos como cães de caça na coleira." (N. do T.)

Straining upon the start. The game's afoot: [1]

(AGORA SOLTE.)

Follow your spirit, and upon this charge,
Cry... [2]

(Estamos lá.)

... "God for Harry, England and Saint George!" [3]

(Decole.)

Era uma sensação extraordinária quando isso funcionava, sentir-me no domínio completo do corpo e da mente, a máquina inteira perfeitamente engrenada. Era heróico, admito, mas era disso que se precisava. Tony Guthrie tinha razão. Até mesmo os críticos estavam começando a me escutar numa outra faixa de onda.

Dois anos mais e a luta começou para valer. A brigada anti-heroísmo recolheu-se. Durante a guerra, eu me vi muitas vezes percorrendo acampamentos militares com um espetáculo individual que eu mesmo montei. O objetivo era incentivar o patriotismo e foi, acho eu, bem-sucedido. Começava com um poema dedicado à morte do general Havelock. Quem foi esse, já ouço você perguntar. Pois bem, subindo Whitehall em direção a Trafalgar Square, ele é o que está sobre o cavalo, à esquerda. *Sir* Henry Havelock, um grande herói em sua época, rompeu o cerco de Lucknow, a 25 de setembro de 1857. Juntamente com Campbell e Outram, sufocou a revolta dos sipaios (1857-1859). Como diz Trevelyan, ele apagou o incêndio na Índia Central antes que se espalhasse por todo

1 "Ansiosos pelo início. A caçada começou:" (N. do T.)

2 "Segui vosso entusiasmo e no ataque,/ Gritai..." (N. do T.)

3 "... Deus por Henrique, Inglaterra e São Jorge!" (N. do T.)

o país. Um ano mais tarde, o governo britânico assumiria o controle da Índia, no lugar da Companhia das Índias Orientais, e vinte anos depois Disraeli convenceria a rainha Vitória a aceitar o título de imperatriz da Índia. Por seus feitos, Havelock foi fundido em metal, colocado sobre um cavalo e hoje mora em Trafalgar Square.

Muito bem, eu começava com o poema, cheio do bom e velho heroísmo, e passava para

This day is call'd the feast of Crispian:
He that outlives this day, and comes safe home,
Will stand a tip-toe when this day is nam'd,
And rouse him at the name of Crispian. [1]

Àquela altura já sabia como ritmar perfeitamente os versos e conseguia aos poucos comover minha platéia de verdadeiros soldados, convocando-os para seguir comigo:

And hold their manhoods cheap, whiles any speaks,
That fought with us upon Saint Crispin's day. [2]

Durante os aplausos eu imobilizava meu gesto e assim me mantinha. Então, quando achava que as palmas tinham atingido o auge e começavam a arrefecer, entregava-me a "De novo às vagas..." Quando chegava a "Deus por Henrique...", acho que me teriam seguido a qualquer parte. Olhando para trás, agora, acho que não poderíamos ter vencido a guerra sem "De novo às vagas..." guardado em algum lugar no coração de nossos soldados.

Quando fiz o filme, ensinei meu cavalo a disparar a galope num determinado momento da fala, mais ou menos

1 "Hoje é o dia da festa de Crispim:/ Aquele que sobreviver e chegar ao lar a salvo,/ Pôr-se-á na ponta dos pés quando este dia for citado,/ E erguer-se-á à menção do nome Crispim." (N. do T.)

2 "E terão sua masculinidade depreciada quando alguém falar/ Que lutou ao nosso lado no dia de São Crispim." (N. do T.)

perto de "Sede exemplo agora a homens de sangue mais grosseiro,/ E ensinai-os a guerrear..." O cavalo parece que sabia as falas tão bem quanto eu, empinava as orelhas e ia até eu dizer "São Jorge". Quando terminamos o filme, Arthur Rank, o produtor, perguntou-me o que eu gostaria de ganhar como um bônus extra. E, para sua surpresa, pedi o cavalo, que me foi dado prazerosamente. Mantive-o em Notley e o cavalgava sempre que podia. Quando isso não era possível, costumávamos atrelá-lo à charrete e levá-lo até a estação, para buscar os amigos, já que a gasolina estava racionada na época. Lembro-me de uma ocasião em que fui buscar Noël Coward, que viria passar o fim de semana. Apanhei-o na estação e lá fomos nós, vagando lentos de volta pela perfeita paisagem do campo inglês.

— Não é lá muito rápido — reclamou Noël.

— Quer ir mais depressa, é?

— Quero.

— Um minuto só. — E curvei-me até as orelhas do animal.

"De novo às vagas...", comecei e, quando cheguei a "Sede exemplo...", ele disparou e foi a galope até em casa.

Aí está: o papel contra o qual lutei lutou por mim. Henrique tomou-me pela mão e arremessou-me aos livros da história do teatro.

Minha boa estrela estava outra vez comigo. Estar no Old Vic no momento certo para a época e ter a sorte de possuir dois amigos como Ralph Richardson e Tony Guthrie para me aconselhar. O que há de errado com chefes de escoteiros? Nada. Principalmente quando o chefe de escoteiros é quase onisciente.

Imaginação. Atormente a imaginação da platéia. Brinque com ela como se fosse argila. Modele-a, deforme-a, remodele-a. Adapte-a, dê-lhe outra forma, deixe-a livre. Leve o público com você. Conte lendas, produza magia.

Think when we talk of horses that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth;

For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,
Turning the accomplishment of many years
Into an hour-glass...[1]

1 "Imaginai quando falamos de cavalos que os estais vendo/ Marcando seus cascos orgulhosos na receptiva terra;/ Porque são os vossos pensamentos que vão agora vestir os nossos reis,/ Carregá-los aqui e acolá, saltando sobre o tempo,/ Acumulando os feitos de muitos anos/ Numa hora de ampulheta..." (Prólogo) (N. do T.)

5
MACBETH

Temos, cada um de nós, uma idéia própria de Macbeth, Hamlet, Otelo, Lear. Todos já lemos a respeito ou até mesmo assistimos a grandes representações desses papéis. Assim, todo ator que resolva interpretá-los tem que passar por uma provação tripla, defrontando-se, primeiro, com nossa imaginação, excitada por Shakespeare; segundo, com lembrança idealizada de atuações que costumavam agradar nosso, talvez imaturo, julgamento; terceiro, com nosso conceito sobre os grandes atores do passado, criado por panegíricos quase sempre extravagantes escritos por contemporâneos. (William Archer, em *Brief chronicles,* de James Agate.)

Como ator, minha percepção inicial de *Macbeth (Macbeth)* baseava-se no primeiro personagem que interpretei, Lennox. Mais tarde veria *Macbeth* pelos olhos de Malcolm.

A primeira vez que fiz o próprio Macbeth foi no Old Vic, na temporada de 1937-38. Tinha exatamente trinta anos, estava em plena forma física, com perfeito controle mental e ainda estourando de ambição. Estava confiante; havia feito Hamlet em Elsinore e no Old Vic, e Henrique V, como se o papel tivesse sido escrito para mim.

Macbeth, na minha opinião, é uma das melhores peças de Shakespeare e uma de minhas prediletas. Shakespeare é

sempre magnífico quando trata da morte e das reações diante de notícias tenebrosas ou horripilantes. Para mim, "Amanhã, amanhã" é um monólogo tão brilhante quanto "Ser ou não ser". *Macbeth* é uma peça compacta, perfeitamente burilada. Conta uma história pesada a grande velocidade e leva a platéia numa montanha-russa de emoções. Pode-se assisti-la cem vezes que continuará parecendo nova em folha. Visualmente é magnífica, o que me faz pensar do que William Shakespeare não teria sido capaz se houvesse Hollywood em seu tempo.

A peça tem um ritmo excelente para o ator principal, como mostra a cena na Inglaterra, que dá tempo a Macbeth para tomar fôlego e preparar-se para o trovejante final. Como, aliás, fiz eu, sem conseguir obter a total aprovação de James Agate:

> *Talvez seja este o lugar para dizê-lo... e, se não é, vou dizê-lo... que fui mais "capturado" pela atuação do sr. Olivier do que por qualquer outra de que tenho lembrança. Chelsea assinalou: "Incapaz de conceber Macbeth como gigolô". Bloomsbury acenou: "Não se precisa de Macbeth como charlatão".*
>
> *Um jovem cavalheiro de calça e paletó de veludo opinou em minha presença que Macbeth não devia agir como um coronel reformado do exército. Refletindo com meus botões que era o cavalheiro em questão que precisava de um bom sargento, segui em frente para fazer ouvidos moucos, mas não moucos de todo, a outro membro da brigada triturante, que me sugeriu que o novo Macbeth havia gritado demais. Digo não totalmente moucos porque mesmo o mais austero dos críticos não fica pior por saber o que diz o populacho...*

Minha decisão de entrar para a companhia do Old Vic havia sido deliberada. Fui eu que me aproximei deles, sabendo, no que lhes dizia respeito, que eu era uma boa presa, já que tinha a fama de ator de cinema, capaz de lotar um teatro. Também achava, e continuo achando, que um ator é julgado

inteiramente por seu trabalho com os clássicos. Queria ser levado a sério. Queria sobressair e entrar para o rol dos que contam. Tornar-me proeminente na suprema corte teatral. Para mim, o Old Vic era o equivalente do Old Bailey[1]. Ali eu seria julgado por meu trabalho com os clássicos. Ali ergueria minha barraca e proporia meu alvo. Ali seria mais fácil entrar na pele da serpente teatral, vestida por Burbage, Irving e Barrymore. Lá estava ela, comprimida pela encadernação de couro, com o nome de William Shakespeare gravado na lombada. Estava lá, à espera de ser moldada, esculpida, atirada ao ar e recapturada.

O diretor de *Macbeth*, em 1937, foi Michel St. Denis, um grande diretor, cheio de verve e imaginação, embora nesprodução nada parecesse estar do nosso lado. Era o que se poderia chamar de uma produção estilizada. Tudo adquiriu proporções sobre-humanas. A maquilagem era como uma máscara. Eu usava uma enorme cara falsa: um nariz que saía direto da testa, queixo falso e uma testa proeminente, com espessas sobrancelhas. A idéia era fazer algo bem real por meio de uma abordagem altamente irreal e poética. Entreguei-me por inteiro nas mãos de St. Denis, mas percebi que não me saí bem nesse tipo de produção teatral. "Maquileime" para interpretar Macbeth, em vez de deixar que Macbeth se expressasse através de mim. Eu tinha tudo no lado exterior, mas não o suficiente no interior. Acho que naquela produção Macbeth estava mais perto de minha cartola do que de meu coração.

Embora tenha me valido bastante da maquilagem e da aparência nesses anos todos, ainda acredito que a verdadeira caracterização deva vir de dentro. Não se pode maquilar as falas maquilando o rosto. A personagem deve sair primeiro do coração e da mente. O que se lhe acrescenta vem depois. Lembre-se dos gregos despidos.

Tudo parecia conspirar contra nós. No ensaio geral, conseguimos chegar ao começo da cena três, ainda no primeiro ato, às três da manhã. De modo algum conseguiríamos ter-

1 Fórum criminal de Londres. (N. do T.)

minar a tempo para a estréia. Naquele ritmo, estaríamos ensaiando ainda na noite de Natal. Dizem que existe uma maldição sobre essa peça. Não acredito nisso, mas às três daquela madrugada acho que estive a ponto de mudar de opinião. Lembro-me de que, durante uma das longas esperas, Tony Guthrie caminhava entre as filas de poltronas. Algo em seu andar indicava uma certa alegria. Talvez "alegria" seja uma palavra inadequada — era mais um ar de "eu não disse?". Ele conversava com St. Denis e, saberíamos logo depois, a estréia marcada para o dia seguinte havia sido cancelada.

Seria um desastre, argumentou Guthrie, manter os atores acordados durante toda a noite e a manhã seguinte e esperar que atuassem, pouco depois, na frente de filas e filas de abutres trajados como pingüins. A estréia não aconteceu.

Duas noites depois, minha cara Lilian Baylis, fundadora do Old Vic, morreu. Dizem alguns, e eu não discordo, que sua morte foi provocada pelo adiamento da estréia. Até onde sei, aquela foi a primeira vez que isso ocorreu no Old Vic. Claro que, para os supersticiosos, a culpa era da peça. Que mais poderia ser? No que me diz respeito, porém, poderia perfeitamente ter sido *Antônio e Cleópatra (Antony and Cleopatra)*. Não foi a peça que a matou, foram as luzes da ribalta que perturbaram o vigor daquela grande dama. Ela pairava acima de todos nós e partiu calmamente quando seu teatro silenciou.

Acabamos finalmente estreando, sem grande sucesso — pelo menos por parte da crítica —, embora a bilheteria tenha tido o maior movimento que o Old Vic já vira até então. No fim, James Agate não foi muito cruel:

> *Como tudo indica que, com exceção de Garrick, nunca houve um grande Macbeth no calendário, é razoável esperar-se que ao mais recente falte adequação perfeita. É um papel que exige enormes dotes físicos e naturais, ante os quais o sr. Olivier, no momento, só pode apresentar deficiências, físicas e naturais. Ele não me parece capaz de enfrentar nenhum urso russo, tigres de*

Hircânia ou rinocerontes. Sua voz, que em "Amanhã, amanhã" e "Fenecidas folhas amarelas" deveria vibrar como um violoncelo, tem um tom mais alto que a média. Em outras palavras, ele não é um baixo e tem dificuldades em chegar a barítono. De qualquer maneira, consegue alguns efeitos vocais magníficos e sua maneira de dizer os versos melhorou muito. Idealmente, Macbeth deveria ser comparado a um carvalho, majestoso na estrutura externa, mas de raízes precárias, prestes a ser estraçalhado pelo relâmpago da consciência. Mas assim não quis a natureza dotar o sr. Olivier, forçado a desempenhar o papel nervosamente, no alto dos galhos mais frágeis da ramagem.

O sr. Olivier provavelmente fará o papel duas vezes melhor quando tiver duas vezes a idade que tem agora. Enquanto isso, registra mais um passo em carreira de feitos consideráveis e crescentes promessas.

Naturalmente que tornei a fazer Macbeth, anos mais tarde, em 1955 em Stratford, dirigido por Glen Byam Shaw, com uma boa dose de sucesso. Minha voz estava infinitamente mais forte e potente e as experiências de vida, adquiridas desde minha primeira atuação no papel, realmente fizeram grande diferença. Na primeira ocasião, tinha envelhecido através de pura imaginação; em 1955 falava por conhecimento próprio. Também estava satisfeito com a maquilagem e os figurinos. Tinha certeza de que seria possível fazer um Macbeth totalmente humano, apesar de todos aqueles assassinatos de crianças. Por sorte, naquela segunda vez já tinha uma experiência completa do papel e consegui obter a mistura perfeita entre estilo e realidade. Descobri os ingredientes certos na proporção exata.

Lembro-me de ter discutido o papel com Anthony Quayle, quando fazíamos ambos *Tito Andrônico (Titus Andronicus)* atrás da Cortina de Ferro. Ele me perguntou então se eu estava achando difícil fazer o papel de Titus. "Tem todas as características de um papel difícil", disse-me ele. "Claro que é, mas acho que Macbeth deve ser o pior, não?", retru-

quei. "Não. Macbeth é positivo, sabe o que está fazendo e faz. É um papel muito mais divertido para o ator. Todos o fustigam quando olham para você na pele de Tito. Lamentando a sorte o tempo todo, tudo o que lhe acontece não passa de mais um golpe desagradável do açoite, que o faz gemer, 'ai, ai, ai, por que isso foi me acontecer?'. Otelo é outro papel inteiramente feito de lamentos, gritarias e choradeiras contra o destino. Macbeth é muito mais divertido!" Concordei.

Não saberia dizer o porquê do sucesso do meu segundo Macbeth, mas como tudo o mais nesse nosso trabalho extraordinário, aconteceu e pronto. Era minha hora. Isso vem me ocorrendo a vida toda. Quantas vezes não tive a sorte de estar no lugar certo na hora certa. Abençoadamente. Um senso de sincronia, quase um instinto. Por outro lado, cada um é responsável por essa sincronia e, portanto, por seu próprio destino. De qualquer jeito, minha sincronia estava certa e aceito o fato com gratidão, tenha ele resultado da mente humana ou da divina.

Tinha a idade exata para a produção de Stratford e estava no auge da forma: não havia necessidade de máscara ou maquilagem. Acho que é uma enorme vantagem quando se tem a idade certa para os grandes papéis. Claro que isso não se aplica nem a Romeu nem a Lear. No caso de Romeu, você precisa da compreensão de um adulto e, no de Lear, o físico de um homem mais jovem, embora eu tenha feito Lear recentemente, sem me sair muito mal.

O fato de ter a idade certa em Stratford me ajudou muito. Tinha pulmões e compreendia a peça. Não que não a tivesse entendido antes, mas de algum modo eu estava a sua altura.

6
RICARDO III

Desconfio que há muita coisa que o público não entende a respeito da representação teatral. Eles entendem muito mais de beisebol, críquete ou futebol. Deixem-me tentar explicar. Claro que quando o ator faz papel de vilão não há audiência no mundo que vá gostar dele tanto quanto gosta do herói bonzinho, ou daquele que a faz rir e, acima de tudo, do vilão que ri com o espectador. Minha ambição sempre foi afastar o espectador da caracterização estereotipada e fazê-lo se interessar pela própria interpretação, de modo que ele vá ao teatro não apenas para assistir à peça, mas também para acompanhar a interpretação enquanto interpretação.

Essas três características que mencionei — o vilão, o herói, o cômico — estão todas em Ricardo de Gloucester, e é isso o que torna o papel tão atraente. Ser capaz de conquistar *lady* Anne e fazê-la passar do ódio à aceitação numa cena de cinco minutos é magia pura. Lá está ela, a caminho de enterrar o marido, a quem Ricardo matou, e ele a intercepta calmamente com, dentre todas as coisas, uma proposta. Sua audácia é maravilhosa.

Lady Anne. *What black magician conjures up this fiend,*
To stop devoted charitable deeds? [1]

1 "Que negro mago conjura esse demônio,/ Para impedir obras caridosas?" (N. do T.)

... 'Tis more than you deserve,
But since you teach me how to flatter you,
Imagine I have said farewell already. [1]

Inacreditável fazer com que uma atriz represente tal cena. E arrematá-la com Ricardo dizendo:

Was ever woman in this humour woo'd
Was ever woman in this humour won?
I'll have her, but I will not keep her long. [2]

Você não vê a hora de subir ao palco e interpretá-lo.

Mas, ao contrário do que digo, na época eu não queria fazer a peça. Quando me foi sugerida, não a conhecia muito bem. Tudo o que sabia é que Donald Wolfit tinha acabado de fazer sucesso entre a crítica com este papel (um espetáculo, por sinal, que só fui ver muito mais tarde, para grande decepção minha). Eu sairia perdendo com qualquer coisa que fizesse, pensei. *Peer Gynt (Peer Gynt)* e *Arms and the Man* estavam no repertório do Old Vic na época, em 1944, ambas com muito sucesso — principalmente *Peer Gynt*. Ralph Richardson sabia o que estava fazendo. Tive a sensação de que me pediam para fazer Ricardo III só para me pôr em meu lugar. Agora sei que não se tratava disso, mas, como qualquer ator, tenho direito de ser paranóico. O fato é que John Burrell e Ralph, meus co-diretores no Old Vic, insistiram em que Ricardo era a escolha ideal e não havia nada que eu pudesse fazer, exceto começar os ensaios — e lá fui eu.

Comecei a estudar a peça e fui percebendo aos poucos quanto era bom o papel. Ele começou a crescer dentro de

---

1 "... É mais do que mereces,/ Mas já que me ensinas como agradar-te,/ Imagina que eu já tenha te dado adeus." (N. do T.)

2 "Houve já mulher neste espírito atraída/ Houve já mulher neste espírito conquistada?/ Eu a terei, mas não ficarei com ela muito tempo." (N. do T.)

mim. Precisava descobrir a personagem e, devagar, ela começou a aparecer. Eu tinha um retrato de Ricardo na cabeça, uma pintura a óleo de como ele devia ter sido. Durante muito tempo fiquei com essa imagem visual de Ricardo. Nunca acreditei que houvesse alguma semelhança entre ele e os retratos existentes; ou, se acreditava, nunca teria sido capaz de admiti-lo. Nada iria me impedir de usar aquela máquilagem. Eu queria parecer a coisa mais maligna do mundo. Mas eu também tinha de emitir algum outro fluido que conquistasse *lady* Anne. Decidi-me através de cada poro de minha pele, a licenciosidade mais intensa que pudesse imaginar. Quando olhasse para *lady* Anne, ela não poderia sustentar meu olhar e seria obrigada a baixar os olhos. E, quando ela fizesse isso, eu ficaria bastante tempo devorando com os olhos a região de seu corpo entre a cintura e as coxas. Chocante, talvez, mas adequado. Adequado para meu Ricardo, e ele estava se tornando a cada segundo cada vez mais minha criatura.

Os problemas sempre me estimularam à descoberta de soluções e, por isso, são bem-vindos. Enquanto Ricardo III, eu precisava fazer o público gostar de mim. Os espectadores deviam ser conquistados por sua sagacidade, por seu brilhante e oblíquo senso de humor.

Já podia sentir a excitação, a adrenalina. Um ator, quando percebe que está na pista certa, assemelha-se um pouco ao arminho saindo da toca e farejando o ar da manhã: o nariz treme e o corpo começa a formigar. O relâmpago a distância, a trovoada ainda silente mas próxima, chegando devagar! Tudo começa a mudar: o paladar melhora, o olfato é mais sensível, a mente envolve constantemente a imagem a ser criada e depois apresentada a um público desavisado.

Não li nenhum dos livros que circulavam na época, protegendo Ricardo dos falsos boatos escritos por este remendão do melodrama, cujo nome era William Shakespeare, que os tirou de alguém que os obteve de alguém que os ouviu de outrem. Limitei-me ao próprio homem:

Shine out, fair sun, till I have bought a glass,
That I may see my shadow as I pass. [1]

Em seguida, a voz. Ela veio de uma vez: taquara cortante de um erudito hipócrita. Comecei a praticá-la imediatamente. Com a voz, a imagem se avivou: afilada e ágil como um florete, mas todo-poderosa. No começo, definia-se entre a ponte do nariz e a cavidade nasal. Era fácil de modular e perfeita para os três aspectos que mencionei: o herói, o vilão e o comediante irônico. Foi um som que me ajudou a determinar o caráter. Acho que tentei reproduzi-lo na primeira leitura — tentei sim. Era como um sino badalando dentro de mim: "O inverno de...", acadêmico, porém mortal. O perfeito hipócrita. Já nas primeiras palavras percebe-se que aquele sujeito era o duplo de si mesmo. Tinha uma penetração que eu nunca usara antes, uma mistura de mel e lâminas de barbear. Se as serpentes pudessem falar em vez de sibilar, tenho certeza de que reconheceríamos certa semelhança. Tenho a impressão de que mesmo num sibilar de serpentes há um quê de sorriso sexual. Para mim é isto que o Ricardo de Shakespeare tem: veneno recoberto de açúcar. Um verniz de sofisticação e sagacidade sorridentes sob as quais jaz o anzol para fisgar o peixe.

Devo ter ouvido a voz antes, em algum lugar, talvez num ônibus ou num trem, numa igreja ou da boca de um político — quem sabe? Mas lá estava e comigo ficou todo esse tempo. Acho que deveria ficar lisonjeado... e suponho que esteja, pelo surpreendente número de gente que a imitou, vários atores jovens, comediantes — todos muito exagerados, na minha opinião. Se eu tivesse usado a voz com que me creditam meus imitadores, não creio que o público me tivesse levado muito a sério.

Algo significativo aconteceu comigo, pouco antes de fazer o papel de Ricardo. Estava em Manchester, interpretando Sergius em *Arms and the man*. Numa das noites, Tony Guthrie

1 "Brilha, belo sol, até que eu compre um espelho,/ Para poder ver minha sombra ao passar." (N. do T.)

foi ver o espetáculo e voltamos juntos, a pé, para o hotel. Lembro-me nitidamente do local: estávamos debaixo do toldo, defronte à Ópera de Manchester. Sempre me lembro disso toda vez que estou em Manchester, indo do hotel Midland para o teatro. Guthrie parou e disse:

— Gostei muito de você.

— Obrigado, muito obrigado — respondi eu.

— O que é que há, não gosta do papel? — perguntou Guthrie, ao perceber meu tom de voz.

— Ora, Tony. Se não fosse tão alto, eu batia em você.

Tony insistiu:

— Não gosta de Sergius?

— Você enlouqueceu? Como é que se pode gostar de um homem ridículo como aquele?

Foi aí que ele comentou:

— Bom, claro, se você não gosta dele, nunca vai fazê-lo direito, não é mesmo?

Sábias palavras. Não havia considerado a coisa desse ângulo antes. Ensinou-me uma grande lição. Não conseguia esquecer: "... se você não gosta dele, nunca vai fazê-lo direito". Até então eu nunca tinha pensado em Guthrie como alguém que ensinava a interpretar: pensava nele como alguém que vivia empurrando gente a sua volta, ou me empurrando. Colocando um aqui, outro lá, movimentando bastante. Guthrie dirigia apenas pela movimentação, pelo menos era o que eu achava. Seus olhos não ficavam satisfeitos, a menos que houvesse alguma coisa acontecendo o tempo todo, ao passo que eu acredito que há momentos em que deve haver imobilidade total.

Guthrie não dirigiu *Ricardo,* foi John Burrell, mas seu comentário calou fundo em mim. Sempre lhe serei grato por isso. Em Manchester, durante o restante da temporada, passei a amar Sergius e minha atuação foi ficando cada vez melhor. Pelo resto da vida apliquei a lição. Quando chegou a hora, amei Ricardo e ele me amou, até que nos tornamos um único ser.

À medida que nos aproximávamos da estréia, em 26 de setembro, a voz e a personagem se fundiram. Ricardo me

acompanhava a toda parte. Lá estava ele, empoleirado no meu ombro — ou eu no dele. O retrato, meu retrato pessoal, claro como lua cheia em minha mente.

Atores (David Garrick) e dramaturgos (Colley Cibber) tentaram melhorar o papel no decurso dos anos. A adaptação de Cibber foi o texto-padrão durante um século. *"Off with his head! So much for Buckingham!"* [1] não é Shakespeare. E, quando Hasting é preso por *Cat*esby, *Rat*cliffe e Lovel e diz *"The cat, the rat and Lovel our dog/Rule all England under "the hog"* [2], também isso não é Shakespeare, e sim um mau verso contemporâneo acrescentado à imagem de Ricardo. Um raro evento shakespeariano esse, quando o importante é o papel, e não a peça.

Ao se aproximar o dia da estréia, a emoção experimentada pelo ator é extraordinária. Como um toureiro, tudo está voltado para aquele momento, o momento de verdade com sua platéia. Um segundo de hesitação e está tudo acabado. Um tropeço e eles o engolirão. Enquanto se está desperto, os segundos voam no relógio. Começa a contagem regressiva. Na última semana, qualquer coisa que atrapalhe o curso de seus pensamentos é irritante. Uma conversa irrelevante (irrelevante para a montagem, bem entendido) não é bem-vinda. Tudo está dirigido para o instante em que sobe o pano. Se o ator conseguiu fazer o papel funcionar, ou se acha que conseguiu, mesmo assim não se sente muito confiante, e sim ansioso pelo desafio. Eu chegava a sentir o cheiro da peça e não via a hora de me envolver nela, como num manto. Ao acordar de manhã, tomar banho, fazer a barba, lá estava — o palpitar na boca do estômago, a percepção de que algo estava para acontecer. Eu não tinha meios de saber se a peça teria êxito — isso é algo impossível —, mas no fundo estava certo de que havia quase terminado de montar o quebra-cabeça.

Dizem que somos meras sombras. Prefiro pensar no verdadeiro ator como um esqueleto. Osso, apenas osso, no qual

---

1 "Fora com sua cabeça! Esse tanto por Buckingham!" (N. do T.)

2 "O gato, o rato e Lovel nosso cão/ Governam a Inglaterra sob o porcalhão." (N. do T.)

enxertamos e moldamos a carne, como um escultor. Mas o ator tem uma vantagem sobre o escultor: suas criações são animadas. O ator pode tocar a música do autor. A imagem foi criada, a visão se tornou realidade e as palavras fluirão.

O restante da companhia não partilhava meu entusiasmo. Lembro-me até hoje do desespero de todos. O olhar que dizia: "*Peer Gynt* é um enorme sucesso, *Arms and the man* também, mas *Ricardo*... bom, dois em três, não está mau". Limiteime, portanto, a perseverar, cabeça baixa, planejando, conspirando o próprio Ricardo. Acredito que até ele teria se divertido.

Escrevi a Emlyn Williams e perguntei-lhe se podia tomar emprestado uma ótima piada que lhe valeu boas risadas: quando Buckingham vai longe demais, Ricardo III começa, de repente, a virar as páginas da Bíblia bem, bem depressa. Emlyn respondeu: "Encantado que pense valer a pena copiar". Existe uma boa porcentagem de empréstimos legítimos no teatro.

Também planejei o cenário, as marcações, os ângulos e todas as falas. Foi nessa peça que usei as costas com ótimos resultados. Sempre trabalhei com as costas. No caso de uma cena com três pessoas, basta colocar a primeira e a segunda um pouco além da metade do palco e a terceira abaixo das duas, de costas para ela. Faz efeito, torna real o que de outra maneira seria um grupo muito artificial e dá o que falar. Claro que não se pode manter essa disposição por muito tempo; acaba-se tendo de mudá-las de lugar, rearranjando-as de outro modo. Mas é um método excelente para conferir realidade a uma cena de três pessoas que, de outra forma, estariam espalhadas no palco em uma linha artificialmente reta. Duas podem ficar mais abaixo e o grande astro acima, mas eu acho que é muito melhor se as duas ficarem acima e a terceira abaixo, de costas para elas.

De repente, tínhamos chegado ao grande momento. Toda estréia tem sua própria atmosfera maligna. É interessante observar quais as coisas que irritam e quais as que não incomodam. Um profissional não se irrita com operários barulhentos, pois eles não têm culpa se houve muitos cortes e

mudanças de última hora; é inevitável. Sabendo dos problemas que aqueles rapazes estão tendo com o cenário, vou em frente. É muito pior não estar confiante na perfeição de seu texto.

Às vezes o público transmite tal sensação de expectativa amistosa que acaba levando os atores a realizar um espetáculo de tremenda vivacidade: é como se os estivesse desafiando a não falhar, impulsionando-os amorosamente para o êxito. Outras vezes, os espectadores parecem ser de chumbo, como se achassem que se pede demais ao seu poder de concentração. Num teatro muito grande, é quase impossível exercer uma influência hipnótica: não dá para magnetizar mais de mil pessoas por vez. No inverno, enfrenta-se às vezes uma verdadeira sinfonia de tosses, como se a platéia inteira fosse um imenso hospital de crupe.

Mas estávamos no New Theatre, em 26 de setembro de 1944. E eu, mais do que pronto. No camarim, comecei a me arrumar. Pelo sistema de alto-falantes, ouvia os primeiros espectadores chegando. Nariz posto, peruca no lugar, maquilagem completa. Olhando-me do espelho estava meu Ricardo, exatamente como eu o queria. Tomei como base para a maquilagem um diretor americano chamado Jed Harris, o homem mais desprezível que já conheci. Estava completa minha vingança. Tudo indica que ele foi igualmente odiado pelo homem que criou o Lobo Mau para Walt Disney.

Maquilagem é uma coisa estranha. Sei que hoje em dia não está mais na moda usá-la, mas para mim é onde reside, ainda, grande parte da magia. O cheiro da maquilagem de teatro ainda faz cócegas no meu couro cabeludo.

Levantei-me e olhei de novo no espelho. O mostro me olhou de volta e sorriu.

Àquela altura a casa começava a se encher de gente conversando, rindo, preparando-se para o banquete e para cuspir fora os ossos de qualquer ator que não estivesse à altura do que esperavam do papel. Eu... Ricardo sorriu-me de volta outra vez.

Havia uma aranha em algum lugar do meu estômago, não uma borboleta.

Dizem que o ator, na noite de estréia, descarrega adrenalina suficiente para matar uma pessoa normal.

— Os primeiros, por favor.

Uma última olhada no espelho antes de sair.

É uma sensação curiosa ficar atrás da cortina, à espera do primeiro momento de contato com o público. Nunca senti vontade de sair correndo, mas compreendo quem já sentiu. Há papéis, raros, em que não vejo a hora de me soltar diante da platéia, e este era um deles. Eu sabia... e, se não concordassem comigo, ao diabo com eles.

Estava na plataforma de lançamento, pronto. Embora distante, ainda se ouvia o barulho do público, portanto as luzes continuavam acesas. Olhei para o palco a minha volta. Este seria meu mundo durante as próximas três horas. Aqui eu iria conspirar, planejar, seduzir e subir às alturas vertiginosas de uma coroa. Aqui eu iria destruir Clarence, os príncipes, *lady* Anne e gritaria em vão por um cavalo. Olhei para o lado do ponto e vi Diana Boddington, a diretora de cena, soar a última campainha para os bares. Ao longe, podia ouvi-la tocando.

Últimas perguntas: estava preparado? Claro que estava. A aranha no estômago de novo. Meu Deus, devia ter ido ao banheiro. Respirar fundo... perfeito. Controle... controle... tudo engrenado para funcionar como o gume afiado de uma navalha... vamos lá, para cima com este pano, estou aqui há uma hora.

Olhei de novo para o canto. Diana apertou outro botão e a conversa nas primeiras filas cessou devagar. As luzes tinham se apagado e os ajudantes estavam na cortina. Outro botão mais e a luz verde piscou. "Agora", pensei. "Agora." Subiu o pano e lá estávamos: a platéia e Ricardo, cara a cara pela primeira vez.

O calor de uma casa lotada é espantoso. Enquanto sobem as cortinas, pela ribalta passa como que o hálito de um gigante. Preenche as narinas. Imediatamente você se vê banhado pelo calor dos refletores, só e vulnerável.

"O inverno de..." Eu estava dentro do crânio, olhando pelos olhos de Shakespeare.

Acrescentara partes do final de *Henrique VI* ao monólogo de abertura de Ricardo, de maneira que, em vez de ele durar cerca de um minuto, durou quase seis.

Na metade eu já sabia. Sabia que estava segurando as rédeas. Quando disse *"Can I do this and cannot get the crowh?"* [1], a platéia fez um "aahh". Sabia que tinha funcionado, o que quer que fosse. Os espectadores eram meus por mais uma hora antes que eu precisasse me preocupar.

Lembro-me de estar nos bastidores a certa altura e perguntar a Beau (Nicholas) Hannen: "Sente o cheiro, Beau? Um cheiro engraçado — como o de ostras. Sucesso". Acho que ele disse: "Sinto". Em outro momento passei por Diana no canto e perguntei: "Sente o cheiro?"

"Sinto." Ela entendia essas coisas instintivamente. Estava lá, por toda parte. A atmosfera cintilava. Eu havia seduzido não só *lady* Anne, mas também a platéia.

Na segunda noite é que a realidade da estréia fica indelevelmente gravada no cérebro. O público da segunda noite, esclarecido pelos jornais e pelos amigos de que verá algo especial, chega excitado mas tranqüilo... e um tanto empafiado porque tem em mãos uma entrada.

O repertório teve três sucessos e eu tive meu Ricardo.

1 "Serei capaz disso e incapaz de obter a coroa?" (N. do T.)

7
REI LEAR

Se você tem o vigor para interpretá-lo, está jovem demais; se está na idade, é velho demais. Uma verdadeira chatice, não? A síndrome de Romeu, de trás para diante. Mas pelo menos tive minha experiência de ambas as extremidades da balança. Pena que não tenha também feito Lear aos sessenta. Teria sido uma ótima idade, quem sabe a idade perfeita.

Acabei fazendo Lear pela primeira vez contra a vontade. Ralph Richardson tinha um fantástico dom para reivindicar papéis — era uma velha raposa esperta. O que ele fazia era interpretar o papel primeiro no rádio, muito popular naquele tempo, já que a televisão ainda engatinhava, garantindo assim seu direito sobre ele. Fez isso com *Cyrano de Bergerac (Cyrano de Bergerac),* que eu tanto queria. Tinha sido um grande sucesso no rádio e, portanto, era absolutamente natural que fizesse o mesmo papel na temporada seguinte do Old Vic.

Eu tive que elaborar uma estratégia e, depois de rebuscar nas regiões mais ignóbeis da memória, algo me veio à mente. Ralph havia me dito certa vez que, embora não nutrisse aspirações shakespearianas, um papel que poderia fazer, e fazer bem, era o de Lear.

Combinei de encontrar meus co-diretores, John Burrell e Ralph, no Old Vic, para decidirmos o que montar na

temporada seguinte. Sentamo-nos e começamos a planejar o repertório.

— Gostaria de fazer Cyrano — disse Ralph, sabendo muito bem que eu me via naquele papel.

— Muito bem — concordou Burrell. — Excelente.

Houve uma pausa e eles me olharam. Esperei um pouco e então, como se tivesse tido uma inspiração súbita, joguei a isca.

— Lear. Gostaria de fazer Lear.

Ralph empalideceu. Sabia que eu tinha feito aquilo de pura maldade.

— Ótimo. Não vejo nenhum obstáculo. E você, Ralph?

Pobre Ralph, foi obrigado a responder:

— Não... não... não.

Eu o pegara.

No dia seguinte, como de costume, fomos almoçar no Salisbury, um *pub* em St. Martin's Lane. Tomamos os primeiros goles de cerveja em silêncio e, quando julguei apropriado, ataquei:

— Boa a reunião de ontem, não?

— Foi.

— Contente?

— Muito.

— Acha que farei um bom trabalho com Lear? — Sorri para ele. Ralph não respondeu, sabia exatamente aonde eu queria chegar. — Por que não trocamos?

— Como é?

— Eu lhe dou Lear se você me der Cyrano. Muito melhor assim, não acha?

Aqueles olhos investigaram os meus por algum tempo e depois, bem baixinho, ele disse:

— Não!

Nem por um momento tinha imaginado que Ralph poderia recusar; achei que seria uma simples questão de formalidade. Eu não queria fazer Lear — não naquele momento. Mas lá estava, assinado, selado e entregue. Ele faria Cyrano e seu Lear ficaria para outra ocasião. Infelizmente, nunca houve outra ocasião.

Não tinha como voltar atrás. Eu não só fiz Lear no Old Vic como também o dirigi. Nada de meio-termo com Olivier. Se ia mergulhar, melhor que fosse de corpo inteiro. Estava com trinta e nove anos. Ainda estávamos no New Theatre e, quando a produção foi anunciada, o número de reservas foi excepcional. Centenas de pessoas não conseguiram ingresso para a noite de estréia. Vai ver que todos queriam ir para me ver cair de quatro. Bem, não caí. Claro que houve comparações: Donald Wolfit tinha feito Lear pouco tempo antes, mas também ele nunca parou de fazer Lear; John Gielgud também já tinha feito.

Minha produção, quando comparada à de Komisarjevsky, não se saiu muito bem. Acontece que é uma peça infernal de se dirigir e fazer o papel principal ao mesmo tempo. Pensando bem, talvez devesse ter deixado a direção para outra pessoa, mas eu estava voando alto naquela época.

Sempre começo a estudar o papel imediatamente. Primeiro exercito minhas cordas e meus músculos vocais, gritando a plenos pulmões ao ar livre, geralmente para um público bovino. Tento expandir meu alcance vocal e certificar-me de que consigo dizer oito ou mais versos sem parar para tomar fôlego. Depois pratico os detalhes em silêncio. É um grande erro usar o tempo de ensaio com questões técnicas. Já no primeiro ensaio de *Lear,* eu sabia exatamente onde tomar fôlego, como suavizar ou sombrear minha voz e como mudar de tom em determinados momentos, a fim de obter o máximo de variação. O ator precisa manter o público envolvido através de mudanças constantes de inflexão, precisa mantê-lo ereto na poltrona, precisa ter uma sensibilidade aguçada para saber quando está entediando as pessoas, o momento em que estão para bocejar ou olhar o relógio, ansiosas pelo intervalo, precisa reconhecer o instante em que não consegue mais atrair a atenção da platéia.

Quando vou para o ensaio, gosto de trabalhar com plena capacidade, experimentar minha gama toda, de modo que, no final, eu possa produzir minha atuação por meio de um processo de seleção.

Em minha produção, fiz a corte parecer mais do que acostumada aos súbitos caprichos de Lear e a sua paixão pela autoridade. Eu o tornei enjoado, quase infantil, e a corte estava disposta a satisfazê-lo. Imaginei tudo isso antes do primeiro ensaio, de maneira que, quando surgi em cena, pude olhar a postura e o uniforme dos guardas com um olhar crítico e implicante. Acho que assim conferi maior plausibilidade ao papel.

Acredito que minha atuação tenha se aproximado mais da de Gielgud do que da de Wolfit. Este enfatizava a senilidade da personagem, ao passo que na minha o corpo octogenário de Lear ainda pulsava com vida e paixão. Eu era capaz de tremenda potência vocal naquela época, de modo que durante a cena da tempestade os trovões e relâmpagos estavam tanto no próprio rei quanto no céu. Senti que um dos melhores momentos da atuação foi meu frenesi antes da tempestade. "Um tremendo acesso de impotência", disse Ken Tynan, "cheio de ênfases enlouquecidas e perturbadora riqueza de tom."

I will have such revenges on you both
That all the world shall — I will do such things, —
What they are yet I know not, — but they shall be
The terrors of the earth...[1]

Audrey Williamson disse:

> *... este som simplesmente torrencial inundou os sentidos como uma Niágara, mas durante toda esta música furiosa podia-se ainda ouvir o grito torturado de um homem que se afoga. A súbita queda de tom em "Ó Bobo, acabarei louco", agarrando-se no bobo da corte como apoio, alquebrado, comoveu o coração como nenhum outro Lear conseguiu fazer nesta passagem.* (Old Vic drama, *1946-47.*)

1 "Vingar-me-ei de vós de tal maneira/ Que o mundo todo verá — farei coisas tamanhas,/ O que são não sei ainda, — mas serão/ Os terrores da terra..." (N. do T.)

Muita bondade dos críticos. É sempre acalentador quando alguma outra pessoa o diz. De fato, esta foi uma produção extremamente bem-sucedida, que me proporcionou excelente reputação, o que deve ter surpreendido muita gente. Para mim foi um prêmio extra, já que não queria fazer o papel, para início de conversa.

Falando francamente, Lear é um papel fácil, um dos mais fáceis em Shakespeare, além de Coriolano. Qualquer um pode interpretá-lo; é ir em frente. Isso não ocorre com Romeu, por exemplo, onde o ator tem que passar a noite implorando simpatia. Mas também alguém que deixa sua vida ser governada por uma ereção não merece muita simpatia, merece?

De fato, Lear é fácil. Ele é como todos nós, na verdade, apenas um velho bocó peidorrento. Tem um temperamento pavoroso. É completamente egoísta e totalmente sem consideração. Nunca, nem por um momento, pensa nas conseqüências do que diz. É pura arrogância mal-humorada com uma coroa empoleirada na cabeça. Obviamente não apanhou o suficiente da mãe. O que o governa é uma estupidez crassa. Para afastar-se de sua filha favorita daquele jeito, que espécie de idiota é ele? Bom, suponho que Shakespeare sabia o que estava fazendo. Ao tirar Cordélia de cena, economizou um bom dinheiro à gerência. Em sua época, o garoto que interpretava Cordélia também fazia o Bobo. Isso provoca efeitos curiosos na peça, não acha?

Eu me diverti imensamente naquela primeira montagem no New Theatre. Não me cansou, embora os doutos sempre digam que é o papel mais cansativo de Shakespeare. Bobagem, eu discordo. Claro que eu tinha juventude e vigor a meu favor, mas nem por um instante achei-o cansativo. Apreciei inteiramente cada espetáculo. É verdade que precisei mostrar a idade pela maquilagem e, examinando agora bem de perto algumas fotos da época, confesso que talvez tenha exagerado. Mas tenho certeza de que, em geral, interpretação e aparência valeram o preço da entrada.

É evidente que, com a energia de que dispunha, pude usar ao máximo toda a capacidade de meus pulmões em "Soprai, ventos, até arrebentar vossas bochechas!". Estava decidido a ser ouvido em Trafalgar Square e tenho certeza de que o efeito foi eletrizante, porque eu ficava em meio à escuridão de breu, iluminado apenas por relâmpagos. Só mais tarde, quando voltei a fazer o papel, é que percebi que tais excessos não são necessários. A idade ensina tais coisas ou, pelo menos, lhe dá autoridade. Algo que vale a pena lembrar quando se interpreta esse papel: é preciso, por causa da idade, tremer o corpo e a voz, e balançar a cabeça como um cachorrinho de brinquedo na janela traseira de um carro. A velhice é uma outra coisa. Significa dignidade, quase serenidade, e quando a raiva vem não precisa ser gritada. Ela explode com autoridade. Um olhar ou um sorriso podem ser igualmente temíveis. Claro que Lear tem que esbravejar, não nego, mas vale a pena considerar quanto da raiva se transmite pela altura da voz. O austero domínio proporcionado pela velhice pode ser transmitido tão, ou talvez até mais, eficazmente se usarmos de calma.

Acho que o consideram exaustivo por ser um papel normalmente interpretado por atores idosos. O público passa grande parte do espetáculo na ponta da poltrona, sob o constante temor de que o artista tenha um ataque qualquer. Os espectadores ficam sem fôlego devido à expectativa. Aquele tropeção fazia parte do papel ou foi real? Quando ele colocou a mão no coração, será que foi para sentir se ainda estava batendo? Aquela foi uma falha na voz ou o começo dos estertores da morte? Mas que crueldade, o pobre velho não devia ser forçado a fazer isso. O diretor tinha que ser denunciado à Sociedade Protetora dos Atores Idosos.

No final do espetáculo, quando a estrela antiqüíssima se aproxima lenta do centro do palco e acena a cansada cabeça em direção ao exausto público, não percebe que o apreço, os aplausos tumultuados e as ovações berradas em seus surdos ouvidos não se devem a sua interpretação do texto do Bardo, mas sim ao alívio de que ainda esteja ali de pé e não tenha ainda partido para o grande Salão Verde no céu.

Claro que ele está esgotado e claro que é o papel mais exaustivo de Shakespeare. O pobrezinho quase morre toda noite, mas ele adora. Tente impedi-lo, apenas tente.

Não há nada mais tentador do que se demorar na hora do pano, no final de uma longa noite, e deixar que o público saiba que você deu tudo de si para eles, só para eles. Esta foi a noite, a única noite, em que você suou sangue para dar-lhes o espetáculo definitivo. Esta noite você e eles partilharam algo muito especial. Foi um espetáculo para contar aos netos. Você sabe como agradecer, qualquer um sabe. Mais ou menos assim:

Olhar para a galeria, esperar um momento.

Olhar para o balcão, esperar outro tanto.

Olhar para o balcão nobre, esperar mais tempo, há mais dinheiro ali.

Olhar para as poltronas, mais tempo ainda.

Agora para a esquerda e direita, na direção dos camarotes. Trate os camarotes como se a Família Real estivesse presente.

Então, devagar, baixe completamente a cabeça, queixo tocando o peito. Interprete o modesto.

Agora as perguntas.

Será isso para mim? Esse aplauso que ouço é mesmo para mim?

Não acredito. Que foi que eu fiz para merecê-lo? Sou apenas um mero ator, seu humilde servo.

Espere um instante e faça o modesto outra vez. Braços estendidos em direção à companhia, de ambos os lados. Sem eles, caro público, sem meus companheiros, não sou nada.

Espere mais um pouco e dê um passo à frente.

Mão no peito, a curvatura final.

Gostaria de ficar com vocês mais um pouco, caríssimo público, mas estou exausto. Preciso ir agora.

A esta altura eles todos devem estar de pé. Se não estiverem, alguma coisa saiu errada.

Santo Deus, aqueles velhos atores sabiam como fazê-lo!

Uma das primeiras produções que vi de *Lear* foi em Los Angeles, onde eu morava antes da Segunda Guerra. O ator era

Randle Ayrton, na época muito famoso na Grã-Bretanha. Era membro da companhia Stratford-upon-Avon, que estava apresentando *Lear* nos Estados Unidos. A montagem tinha sido considerada muito boa. Fui com minha sogra, que conhecia Randle. Eu ainda estava casado com Jill Esmond. No final, fomos ao camarim cumprimentá-lo e trocar as costumeiras amabilidades. Minha sogra se derreteu toda.

— Você estava exatamente como o Velho. Bem como o Velho.

Mesmo então, muito tempo depois de sua morte, Irving continuava sendo chamado de o Velho. Claro que estava parecido, havia se baseado nele, porque a surpresa?

Escutando todos aqueles elogios, tomei uma decisão. Jurei erradicar para sempre da memória do público todas as lembranças do Velho. Estava decidido a me transformar, eu próprio, no Velho. Deixe que me imitem cinqüenta anos após minha morte. Senti uma força de vontade granítica. Estava decidido a ser o maior ator de todos os tempos.

Quanto a minha última interpretação de Lear, feita para a televisão em 1983, deixarei para que seja julgada por você. Não foi feita para o teatro, mas é claro que deve muito a ele. Por estranho que possa parecer, ainda assim não achei o papel cansativo.

Outro dia pensava na descrição que o próprio Shakespeare fez de todas as suas tragédias. Surpreendentemente, vem da parte do único homem que não conseguia se decidir, mas que sabia muito bem como se exprimir. Que cabeça!

Hamlet. *So, oft it chances in particular men*
That for some vicious mole of nature in them,
As, in their birth — wherein they are not guilty,
Since nature cannot choose his origin, —
By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason;
Or by some habit, that too much o'er-leavens
The form of plausive manners; that these men
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Being nature's livery, or fortune's star,

Their virtues else, be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo,
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault: The dram of evil
Doth all the noble substance of a doubt,
To his own scandal.[1]

Aí está Ricardo, aí está Hamlet, Macbeth, Otelo... e Lear.

Às vezes me pergunto se eu próprio não fiquei um pouco parecido com Lear. Será possível que eu tenha incorporado parte de seu traje? Carrego uma coroa teatral invisível, que adoro e da qual não renunciarei. Da mesma forma que, quando moço, estava decidido a eliminar Irving e atrair para mim os refletores que estavam sobre o Velho, agora me tornei o Velho e alguém, em algum lugar, deve estar tendo as mesmas idéias que tive em Hollywood muito tempo atrás. Bem, seja quem for e onde quer que esteja, se quiser a coroa terá de vir buscá-la. Mas, aviso logo, vai ser preciso mais que força física e malícia para obtê-la. Primeiro ele terá que apagar inteiramente o quadro-negro da memória. Mas não desanime, seja quem for, é preciso apenas começar. Isso somente será possível se esse alguém confiar em si mesmo. Mas não deve esquecer que, quando vier nas pontas dos pés pelo corredor que dá na câmara dourada, encontrará um velho na entrada, pernas firmes, costas eretas, olhos penetrantes, a impedir sua passagem.

---

1 "Assim, com freqüência acontece com indivíduos/ Que por alguma verruga há da natureza neles,/ Como por nascimento do qual não são culpados,/ Já que a natureza não escolhe sua origem —/ Por exuberância de algum traço,/ Com freqüência rompendo as barreiras e os fortes da razão,/ Ou por algum hábito que fermenta em excesso/ O molde das boas maneiras — que estes homens,/ Levando, eu digo, a marca de um defeito,/ Seja a libré da natureza ou a roda da fortuna,/ Suas virtudes outras, ainda que puras como a graça,/ Tão infinitas quanto pode o homem,/ Sejam pelo senso geral estimados/ Por aquela determinada falha. A partícula do mal/ Traz dúvida a toda nobre substância,/ Para sua própria vergonha." (N. do T.)

8
OTELO

Assim que circulou a notícia de que eu ia dirigir a companhia do National Theatre, recebi uma carta de Kenneth Tynan, o crítico teatral do jornal *Observer*. Eu não tinha grande simpatia por Tynan, pois durante anos ele criticara os desempenhos de Vivien Leigh, o que eu achava inteiramente injustificado. Vivien foi uma excelente atriz, e a prova são filmes como *...E o vento levou (Gone with the wind)* e *Um bonde chamado desejo (A streetcar named desire)*. Acontece que os críticos nunca admitem que seja possível a coexistência numa pessoa de beleza e talento. Pode-se ter um ou o outro, mas nunca os dois. Ela possuía ambos.

Para Tynan, Vivien nunca fez nada certo, e sempre achei isso um insulto. É tão fácil atacar, tão mais fácil que elogiar. A pena de Tynan era brilhante e freqüentemente embebida em ácido. A bem da verdade, ele sempre foi generoso comigo, o que não adiantava muito quando estava atuando junto com Vivien. Há bem pouca satisfação em receber elogios se a sua outra metade não os recebe também. Mas, fora sua cegueira em relação a Vivien, é preciso dizer que ele foi um dos melhores críticos de teatro do século XX: eu o coloco lá em cima, ao lado de Shaw. Sua morte prematura foi uma grande perda para as artes em geral, porque, criticando ou simplesmente

se envolvendo, foi uma das grandes influências sobre o que agora se tornou nosso teatro moderno.

Naquela carta, ele dizia simplesmente que estava disposto a abandonar o jornalismo se eu o aceitasse como conselheiro literário do *National Theatre;* queria atuar no outro lado da ribalta. Como se pode imaginar, fiquei bastante surpreso. Combinamos um almoço e conversamos. Ken tornou-se meu conselheiro teatral.

E o que tem isso a ver com Otelo? Uma das condições impostas por Ken, uma das coisas em que insistiu muito, foi que dentro de cinco anos eu fizesse Otelo. Nunca tinha pensado nisso antes. Para mim, Iago era o grande papel. Já tinha interpretado Iago e confesso que não me sentia inclinado a reviver a situação a partir do ponto de vista de Otelo. Se eu o fizer, disse a Ken, não quero um Iago espertinho, maquiavélico. Quero um alferes honesto e temente a Deus.

Na primeira vez que interpretei Iago, Ralph Richardson fazia o papel principal. Pobre Ralph, ele não havia nascido para ser o Mouro. Seu Otelo foi tão entediante quanto possível e, a seu lado, eu parecia uma gralha, roubando todos os petiscos. Eu queria as risadas. Sem risco, sem nenhum perigo. Achei que seria muito mais aceitável e interessante se, em vez de interpretá-lo como um vilão do século XVI, eu o fizesse extremamente terno, tão cativante quanto possível. Seria uma personagem mais plausível e perigosa assim, e todos reconheceriam nela o "honesto Iago". Desincumbi-me muito bem. Acredito que fui o que as pessoas pensavam que eu fosse — honesto. E aí, quando chegava no monólogo, estava com a seringa pronta para espetar direto no traseiro da platéia.

Não funcionou, em termos da crítica, mas funcionou para mim. E, é claro, não funcionou para o pobre e querido Ralph.

Por isso, quando me foi sugerido o papel de Otelo, tinha minhas reservas, conhecendo como conhecia a peça da perspectiva de Iago. Para mim, Otelo era um perdedor já na largada. Eu imaginava, e bem que posso estar muito perto

da verdade, que Shakespeare e Burbage saíram uma noite para se divertir, cada um tentando beber mais que o outro, litros de cerveja escorregando-lhes goela abaixo e empastando-lhes a língua. Pouco antes que um ou outro escorregasse para baixo da mesa, Burbage olhou para Shakespeare e disse: "Posso fazer qualquer papel que você escreva — qualquer coisa". E Shakespeare retrucou: "Está bem, vou lhe dar uma lição, rapaz", e escreveu Otelo especialmente para ele. Tenho certeza de que foi assim que aconteceu.

O papel foi muito mal concebido. Por exemplo, existem clímax demais, além do razoável. Presumindo-se que a primeira reação de Otelo a Iago seja "Ora, vamos, eu sei que você está atrás do posto de tenente, que é de Cássio... Confesse, vamos", isso coloca Otelo num patamar acima de Iago. Mas, ao saber da verdade, Otelo tropeça em si mesmo, torna-se ciumento sem saber bem como tudo começou e perde completamente as estribeiras. Vocifera, ruge como um touro acuado, as farpas penduradas no pescoço, sangue pingando, à espera do *coup de grâce.*

No terceiro ato há trechos excelentes; por exemplo, "Como o mar do Ponto" e "Adeus tropas empenachadas". Mas logo retornam os acessos e a fúria, que o fazem dizer coisas como "Eu a farei em pedaços, vou picá-la e destroçá-la" — todas exigindo que você grite ao máximo.

É fácil se mostrar e berrar como um alce agonizante. "Olhem para mim, consigo berrar mais alto do que qualquer outro que tenha berrado antes." Qual ator principiante já não fez isso, tentando vencer a platéia a cacetada. Arrebentar-lhes os tímpanos; com a goela escancarada; quanto mais melhor. Na última cena, após matar Desdêmona — um grande clímax — ele ainda tem dois ou três acessos num breve espaço de tempo. Ao morrer, o público suspira de alívio: "Graças a Deus... Graças a Deus...", e sai esfregando as orelhas.

Não, pensei, este era um papel demasiadamente difícil. A peça é de Iago. Lá está ele, a fera, empoleirada no seu ombro e piscando em silêncio para a platéia. Mas, tendo dito tudo isso, o desafio estava colocado. Tynan havia insis-

tido e, convenhamos, não há nada que agrade mais a um ator do que isso, por mais êxito que já tenha obtido na vida.

Uma das convicções mais íntimas, e ao mesmo tempo mais explícitas, de minha vida sempre foi a de fazer com que o meu trabalho fosse entendido pela geração contemporânea. Eu estava consciente de que não poderia interpretar Otelo de uma maneira distanciada: cada pulsação da menor veia minha deveria contribuir para esse papel. Sabia que não me realizaria nele nem ele em mim, a menos que agisse dessa forma. Não era um papel do qual pudesse me livrar juntamente com a maquilagem. Eu teria de começar suavemente, aparecendo no palco como a pessoa mais real que o público já tinha visto e, então, aos poucos, quando tivesse conquistado sua confiança, eu seria capaz de dominá-lo. Só então aceitariam meus rugidos. Com uma sincronia meticulosa e o uso cuidadoso do ritmo, daria ao público segundos, momentos, brevíssimas ocasiões para reconhecer a verdade absoluta da situação. Provocando uma reação totalmente espontânea, eu faria a platéia se sentir esclarecida, não por uma sensação *nova,* mas por uma verdade semi-intuída, uma verdade que apenas subconscientemente haviam percebido. Quando isso ocorresse, seria como um espelho relampejante. Teria, porém, de trabalhar duro para produzir esse efeito.

Não me importaria que os espectadores rissem furtivamente quando eu rolasse no chão, o que os críticos com certeza qualificariam de lugar errado, porque saberia que estavam sendo preparados para uma catarse muito maior mais tarde. Se eu urrasse, gritasse, me comportasse grotescamente e a platéia desse risada, eu saberia que era uma descarga de tensão. Voltariam melhores para o final, mais receptivos para a tragédia.

Comecei a pensar na peça de novo, a considerá-la do ponto de vista de Otelo. Comecei a farejar em volta do homem, como um velho cão ao ver o mesmo osso do dia anterior. Li e reli a peça, escavando meu caminho pelo texto. Descascando o verniz que tinha ficado de minha experiência anterior como Iago, descarnando e voltando à página nua e nova, atirando fora o cabresto da montagem anterior.

Para criar uma personagem, eu primeiro imagino um quadro; as maneiras, movimentos, gestos, andar, tudo vem depois. A personagem começa a aflorar. Imagem e sons adquirem forma, primeiro no subconsciente; aos poucos, sobem à tona. Mantenho a imagem no coração e depois projeto-a na tela a óleo. Digo "óleo", e não "aquarela", porque, para mim, interpretar será sempre a óleo.

Assim, comecei a perceber como Otelo deveria ser: muito forte. Deveria ficar em pé como um homem forte, sem cerimônias, costas retas, pescoço reto, à vontade como um leão. Estava convencido de que devia ser também muito gracioso. Tinha certeza de que, quando ele matava no campo de batalha, matava com grande beleza.

Negro... Eu tinha de *ser* negro. Tinha que me sentir negro até a alma. Tinha que observar o mundo a partir da visão de um homem negro. E sem repressão, pois Otelo se sentia superior aos brancos. Se eu esfolasse minha pele, sob ela haveria uma outra camada de pele negra. Eu deveria ser belo. Muito belo.

Livrar-me do homem branco foi difícil mas fascinante. Claro, nunca poderia fazer isso completamente, mas houve momentos em que me convenci de haver conseguido. A tela a óleo.

Andar... Eu precisava de uma maneira de andar. Precisava deixar os pés à vontade. Obter o equilíbrio certo, nem muito tenso nem muito solto. Andar com garbo. Não estava funcionando; eu não conseguia obter o efeito certo. O movimento, o ritmo que eu imaginava, não estava ali. Observei, estudei — nada. Precisava andar como um sinuoso leopardo negro. Sensual. Ele devia brotar da terra, do fértil solo ocre, aquecido pelo sol. Tirei os sapatos e depois as meias. Descalço, o movimento surgiu. Ele veio devagar: flexível, digno e sensual. Ondulante e, no entanto, assertivo.

Concluí que Otelo falava de maneira bem diferente do que qualquer outra personagem de Shakespeare: ele fala como um estrangeiro que aprendeu a língua meticulosamente. Sua atitude moral também é a de alguém que se esforça por impressionar. O Senado o vê límpido, puro, cheio de fria cora-

gem. Otelo forjou o perfeito casulo externo: ele é a estátua do homem perfeito. Mas a estátua tem um defeito: Shakespeare lhe deu uma fissura. Essa rachadura se expande até que a estátua se quebra. Ele é ciumento demais; e o motivo disso é que ele próprio se engana. Ele é o maior exemplo de auto-ilusão que existe. A dramatização consciente que Otelo faz de si mesmo como o nobre guerreiro o leva a ignorar a realidade.

A voz. Eu tinha certeza de que sua voz era mais grave do que a minha. Baixo, voz de baixo, um som que devia ser violeta-escuro — aveludado. A maneira cuidadosa de falar, um mouro que não falava com naturalidade o veneziano. Um sino... às vezes seu corpo pode se transformar num sino. Um sublime instrumento moldado para que o som ecoe, se forme e então seja lançado em direção ao ouvido atento.

A voz era fundamental. Comecei a trabalhar nela todos os dias. Precisava torná-la mais grave e, aos poucos, acabei conseguindo.

Eu estava me transformando no texto. Estava me esquecendo de Iago, o "honesto Iago".

Já no primeiro ensaio fiz uma versão vigorosa e desmedida do papel e dali em diante fui experimentando muitas coisas extravagantes, exagerando bastante. Mãos, olhos, corpo, uma espécie de autoflagelo. Fiz isso durante quase toda minha carreira, toda, agarrando o touro pelos chifres logo no começo e fazendo papel de bobo.

A companhia percebe de imediato como vai ser embaraçoso e eu economizo um bocado de tempo. Não faço isso pela companhia. Se eu tivesse medo de fazer papel de bobo, começando de maneira muito sutil, muito íntima, dando apenas um indício do que será o papel, acabaria mais tarde criando obstáculos enormes para mim mesmo. O ator deve ser receptivo, ingênuo, disposto a desembestar por cada trilha que se apresentar à frente, até chegar naquelas essenciais para ele e a personagem.

Muitas vezes, por engano, a gente tropeça em algo que é exatamente o que se quer; então basta agarrar, manter e

cuidar disso. Outras vezes ocorre um incidente e lá está: o homem, o homem que você quer. É ele.

Na cena do lenço, eu pretendia uma insistência irada. Esta acabou transformando-se em raiva implorante. Estava certo.

E a cena da rosa: eu não açoitei o rosto de Iago com ela, afaguei-o delicadamente, como se dissesse: "Ora, vamos, você está brincando comigo. Não estou para isso". Otelo não era tão simplório assim que não percebesse quando Iago agia um pouco como impostor. Este foi um toque absolutamente realista, muito apreciado pelo público.

Por outro lado, não se deve deixar que esta autocomplacência vá longe demais. Como já disse antes, este é um alçapão que pode virar armadilha de urso. Uma vez dentro, não volta mais. Um ator deve ser como um jóquei sobre o cavalo de corrida, sabendo que o menor movimento, a menor alteração de equilíbrio, perturbará o maquinismo. Por outro lado, o jóquei precisa fazer com que o animal saiba para onde está indo, para onde deve ir, e não para onde ele quer ir. Um simples erro na pressão das rédeas e ele volta para o estábulo sem ganhar a corrida. O ator segura a rédea, guia com sutileza, sem deixar o pescoço esticar. Sempre retendo alguma coisa.

Não importa se é uma interpretação soberba, se o ator está rugindo muito alto, o que ele não pode é chegar ao máximo de sua capacidade. Se ele alcançar esse limite máximo, a platéia ficará conhecendo sua exata estatura, e ele estará acabado. Vai parecer fraco, em vez de forte, e eles pensarão: "Ele está se forçando...", e será seu fim. Sempre é preciso deixar algo no tanque de reserva.

O público encoraja o ator a mostrar a extensão de seus poderes, incitando-o e cativando-o para isso, mas o público é como o próprio Iago: uma vez que conseguiu fazê-lo abrir o coração, devora-lhe as entranhas. O ator deve sempre estar por cima. Deixar entrever, flertar, viver perigosamente, mas nunca baixar as calças. Deve levá-los pensar que ele está sempre prestes a fazê-lo. Deixar que implorem. Deixar que voltem pedindo mais. Sempre o bis.

Assim, naquela montagem, havia retórica bombástica e rugidos, mas apenas durante os ensaios. Aquelas quatro paredes ficaram salpicadas com o sangue e as lágrimas de atores passados e presentes, tateando o caminho para o céu como árvores nuas num cenário de outono. Urrei, vociferei, embaracei meus companheiros. Afiei e podei, bati-me com William Shakespeare. *Round* após *round*, às vezes miseravelmente vencido, outras antevendo o que poderia ser. Palavras vieram, palavras se foram. Houve dias em que não consegui lembrar-me de uma única palavra. Em outros, tudo claro como a luz do dia.

Trabalhando a voz, tornando-a grave, cada vez mais grave.

Habituando-me à sensação do chão, com pés descalços. Aprendendo a significação de ser um com o tablado nu, a terra por baixo, o céu acima. Encaminhando-me aos poucos para a estréia. A peça tornando-se cada vez mais real, menos representação. Há momentos em que acho que sou Otelo, em que tenho certeza de que sou negro.

Cuidado... digo-me para ter cuidado. Retorne ao texto, não vá à deriva. Um ator só é bom quando mantém o controle. Ele nunca pode perder o controle.

Às vezes acho que Shakespeare está fazendo Iago enquanto eu estou representando Burbage.

Na noite de estréia, já estava no teatro horas antes, criando a imagem que agora me devolve o reflexo no espelho. O corpo todo negro, Max Factor n.º 2.880, depois um marrom mais claro, depois Negro n.º 2, um marrom mais forte. Marrom sobre negro para obter um magnífico tom acaju. Depois o grande truque: aquele sublime meio metro de *chiffon* que usei para me polir todo, até brilhar. O *pancake* é farinhento e, com a transpiração, é preciso muito cuidado para que não rache todo, mas se você usar este maravilhoso pedacinho de *chiffon* a maquilagem brilha como ébano. Os lábios roxos, a peruca encaracolada, o branco dos olhos mais branco que nunca e o lustre negro recobrindo minha carne e meus ossos, rebrilhando sob as luzes do camarim.

Rodrigo. ... *Never tell me; I take it much unkindly*
That thou Iago, who hast had my purse
As if the strings were thine, shouldst know of this...[1]

Os primeiros versos de Rodrigo ecoaram pelo sistema interno de alto-falantes em meu camarim. O pano tinha subido.

Respirar fundo, levantar-se como um homem forte se levanta, como um felino tranqüilo. Costas retas, pescoço reto, tranqüilo como um leão. Mate com elegância.

Eu sou... eu sou, eu... sou Otelo, mas Olivier está no comando. O ator respira nas narinas da personagem e a personagem ressuscita. Otelo é minha personagem neste momento em minha vida — é meu. Não pertence a mais ninguém, pertence a mim. Quando eu suspirar, ele suspira. Quando eu rir, ele ri. Quando eu chorar, ele chora.

Lembre-se, não mostre o *iceberg* todo. Não deixe que esfreguem as orelhas. Mantenha-os lá, extasiados, até que decida deixá-los ir. Segure-os na palma da mão. Sua rósea palma. Como parece rósea em contraste com o negro.

Pele negra — traje branco —, rosa vermelha... o primeiro verso.

'Tis better as it is.[2]

Meu caro Ken, o contrato está cumprido.

---

1 "Não me digas; recebo isto muito triste/ Que tu, Iago, que dispusestes de minha bolsa/ Como se os cordões fossem teus, soubesses de..." (N. do T.)
2 "É melhor assim." (N. do T.)

9
ANTÔNIO E CLEÓPATRA

Um belo dia, em 1951, quando estava com o St. James's Theatre, eu conversava com Roger Furse sobre o que devíamos fazer a seguir. Roger foi um *designer* cênico brilhante e nós trabalhamos juntos durante anos, na verdade até que eu formasse a companhia do National Theatre, em 1953.

— Não entendo por que você e Vivien não fazem *Antônio e Cleópatra* e *César e Cleópatra (Caesar and Cleopatra)*.

A idéia nunca tinha me passado pela cabeça, mas quanto mais eu pensava, melhor me parecia. Sabia que Vivien seria maravilhosa em Shaw, mas não tinha tanta certeza quanto a Shakespeare. Percebi depois que não havia motivos para me preocupar. Ela foi brilhante e, na minha opinião, a melhor Cleópatra que já vi. Foi radiante, bela, e rebrilhou através dos versos, como se tivessem sido escritos especialmente para ela. Meu Antônio também não foi de todo mau, embora alguns críticos não tenham concordado comigo. Mas naquele período de minha carreira isso não tinha importância, Vivien e eu deslizávamos, éramos parte da galáxia, e felizmente todo mundo queria nos ver. A guerra tinha acabado há seis anos, havia um Festival da Grã-Bretanha em Londres, a população parecia estar em maré alta e Vivien e eu cintilávamos. Uma semana depois de anunciarmos a próxima montagem no teatro St. Ja-

mes's, todos os ingressos para a temporada de vinte e seis semanas se esgotaram e já planejávamos uma turnê pelos Estados Unidos.

Nunca tinha pensado muito a respeito de Antônio, quero dizer, como pessoa. É que ele é tão absolutamente desprezível, não é mesmo? Um tolo. Mas graças a Deus que Shakespeare não tentou retificar a situação; se ele tivesse, não haveria a peça. Bem pouco na cachola, esse Antônio. Agora, Cleópatra, essa sim. Tem senso de humor, estilo e sofisticação, e quando bem interpretada nenhum Antônio, por mais brilhante que seja, chega a seus pés. Lá está ela, a dourada Rainha do Nilo, imperando sobre a peça toda e brincando com seu amante soldado. Ela tem o bom senso de não lhe falar sobre suas deficiências mas, também, por que deveria? Era um relacionamento puramente físico. Dois seres humanos muito atraentes, decididos a fazer coisas maravilhosas um ao outro. Resultado... suicídio. Não há nada de cerebral no amor dos dois: é pura paixão, desejo e prazer. E por que não? Como é que você se sentiria sozinho num quarto com aquela senhora? Não acredito que tivesse vontade de falar sobre as palavras cruzadas do *Times*. Você desencadearia a tempestade no quarto de dormir, independentemente da chuva que caísse lá fora.

Assim, lá está ele, o pequeno Antônio, o amigo de Júlio de vinte anos antes, roçando à beira do Nilo, fazendo uma trapalhada de tudo. O jovem que discursara de forma brilhante sobre o corpo de César, transformado num cachorrinho de meia-idade. Sempre me pergunto qual teria sido o relacionamento entre Antônio e César. Acho que um dos problemas de Antônio é que, por ser um nobre, achava que tinha automaticamente um caráter nobre, mas não tinha. Não foi nem o maior nem o mais augusto. Mas que extraordinário discurso final, maravilhosas palavras derradeiras. Curioso, fazem-me chorar quando as repito hoje.

... the greatest prince of the World,
The noblest; and do now not basely die,
Not cowardly put off my helmet to

My countryman; a Roman by a Roman
Valiantly vanquished. Now my spirit is going;
I can no more.[1]

Memórias, inesquecíveis memórias. Como eu disse, hoje me fazem chorar, mas nunca chorei no palco.

Ainda que eu diga que Antônio é um bocó, continua sendo um grande papel. Você tem que perceber isso e ir em frente. Uma coisa que nunca deve fazer é interpretá-lo em troca de simpatia. É preciso muito cuidado para não cair nessa armadilha fácil. Se tentar se insinuar na compaixão do público, você estará liquidado. É melhor pegar suas coisas e voltar para casa. Deixe os heroísmos para a outra peça, para a cena junto ao corpo de César. Este Antônio é muito diferente.

Já tive oportunidade de fazer Antônio em *Júlio César (Julius Caesar),* mas foi por pouco tempo e de maneira bem incompleta. Isso foi há muitos anos, quando estava com o grupo de Lena Ashwell — "Os Atores de Banheiro", como eu os batizei, porque vivíamos encenando espetáculos em salões de prefeituras e piscinas públicas, onde os únicos camarins disponíveis eram os banheiros. *Júlio César* foi minha última peça com eles. Durante a temporada eu fui convidado a expor meus talentos em outra freguesia, tendo sido demitido por conduta desordeira no palco, como explico em *Confissões de um ator.*

Estava fazendo o papel de Flávio e Cidadãos. Você tem que ter cidadãos em *Júlio César,* poucos que sejam. Por algum motivo, acho que não fui um bom Cidadãos, já que passei a maior parte do tempo tentando fazer meus companheiros rir, o que, eventualmente, me levou à ruína.

Lá estávamos nós, sentados em nossos cubículos, esperando para levar o Bardo a quem quer que se aventurasse a com-

1 "... o maior príncipe do mundo,/ O mais nobre; e não morro agora na ignomínia,/ Nem covardemente tiro meu elmo a/ Meu compatriota; um romano por um romano/ Valentemente vencido. Minha alma agora parte;/ Não posso mais." (N. do T.)

parecer à piscina pública naquela noite. Dá para imaginar você chegando com seu maiozinho e toalha debaixo do braço e descobrir, na última hora, que a piscina foi coberta por tábuas sobre as quais paira o bandinho de Lena Ashwell? Acho que teríamos nos saído melhor se déssemos um espetáculo de aqualoucos. A acústica era maravilhosa, se você não prestasse atenção ao eco, eco, eco. E o cenário, como bem se pode imaginar, mínimo. Como eu ia dizendo, lá estávamos nós, sentados em nossos cubículos, como focas amestradas, esperando para dar o que tínhamos a um bando de aposentados surdos e crianças barulhentas que, por seu lado, sabiam muito bem como suas cornetas ecoariam pelo recinto na hora em que fosse descoberto o desaparecimento de nosso ator principal (Godfrey Kenton), que fazia Antônio. Todos os olhos voltados para o substituto — eu.

— Larry, Godfrey não apareceu.

— Não apareceu?

— Não apareceu.

— Ah!

— Você está sabendo?

— De trás para a frente... e Bruto e Cássio...

— Bom, você faz Antônio até que ele chegue, da frente para trás.

— E o Flávio? (Para o qual já estava vestido.)

— Flávio também. Os primeiros, por favor, cena um.

Lá fui eu diante dos freqüentadores da piscina e comecei:

Flavius. *Hence! home, you idle creatures, get you home...*[1]

Imagine o efeito que isso não deve ter tido. Terminei a cena um tanto apressadamente, suponho, e, momentos depois, reapareci como Antônio. Tinha crescido, saído do anonimato, entrado no vagalhão.

Não é um mau papel, o de Antônio. Mas não se destaca até a cena do fórum. Até lá a personagem está só se esquentando, se aprontando para o grande discurso. César já estava

1 "Fora! para casa, gente vadia, para casa..." (N. do T.)

devidamente morto e meu grande momento estava chegando. Eu estava ansioso mesmo. Esperem só. Vou mexer com aqueles zumbis das primeiras fileiras. Eles vão contar aos netos que ouviram Olivier em "Amigos, romanos, conterrâneos..."

Estava prestes a começar. Que discurso! Ia fazê-lo vibrar do último trampolim até os balcões desertos. Ia interpretar tão bem que ficaria para sempre na mente daqueles que lá estavam. Lendas correriam, anos mais tarde, sobre esta noite em que Antônio ressucitara numa piscina pública. As pessoas que não tinham estado lá fingiriam que tinham estado.

Eu estava lá quando o jovem Olivier entrou e nos deu o Antônio definitivo. Eu compreendi naquele instante que nascera uma estrela. Acho que tive a mesma sensação dos que viram o primeiro desempenho de Irving em The Bells *ou de Kean, como Shylock. Eu sabia que estava diante de um grande ator. Quando ele iniciou seu discurso, a atmosfera era eletrizante, fiquei com a nuca arrepiada porque sabia que estava testemunhando algo muito especial. Que privilégio ter estado lá, naquele momento. Eu nunca mais esqueci...*

De repente, olhei em direção aos bastidores e vi um cidadão se agitando freneticamente. Era Godfrey. Tinha chegado, já estava vestido e pronto para entrar. Cheguei a pensar em não deixar. Quer dizer, o que é que ele poderia fazer? Aliás, o que é que qualquer um ali poderia fazer? Eu estava lá, de posse do estrado, podia me enraizar nele e só um guindaste seria capaz de me tirar. Parecia-me uma enorme perda privar a platéia da magia que estava disposto a dar-lhe. Mais braços frenéticos se agitando nos bastidores. Será que eu deveria privar não apenas os presentes mas seus netos também, que dali a cinqüenta anos estariam sentados em seus colos ouvindo esta história? Sem sombra alguma de dúvida, meu dever era com a posteridade.

— Saia, é minha vez.

Outra batida... uma pausa... muito tentador...

— Saia...

O sussurro estava ficando mais alto.

Que diabos... Farei Antônio uma outra vez... Eu lhes mostro. Mas, claro, nunca fiz. Devagar, saí de cena. Uma nova silhueta e outra voz tomaram conta do papel e eu voltei ao Cidadãos. Não creio que nenhum daqueles duendes geriátricos nem qualquer dos adolescentes de dedo no nariz tenham percebido coisa alguma. Estavam sonhando com dias passados ou dias por vir, e o poderoso César ficou para sempre esquecido.

Portanto, como você notou, eu conhecia alguma coisa do Antônio anterior quando interpretei o Antônio posterior.

Achei melhor não dirigir *Antônio e Cleópatra* quando montamos a peça no St. James's. Interpretar os dois Antônios já seria o suficiente. Então Michael Benthall assumiu a direção, saindo-se muito bem.

No primeiro ensaio fiz uma observação, ou dei uma dica a Vivien. "Querida, por favor", disse eu, "tente baixar sua voz uma oitava inteira." Ela me atendeu. Era algo que eu próprio já tinha feito em Otelo. Vivien baixou a voz e arrebatou o espetáculo. Ela voltaria a fazê-lo em *Um bonde.*

Depois do sucesso que obteve com Shaw, a imprensa estava na espera. A briga de verdade vem agora, dizia a crítica, isto porque Shaw escreveu um texto brilhantemente cômico para Cleópatra no primeiro ato, mas daí em diante ela não arranca nem mais uma risada. Ele perde o interesse nela e se concentra em César; ele adora César. Dramaturgia ruim. Mas isso acontece. Às vezes um escritor cria um papel, perde o interesse por ele e desequilibra todos os outros aspectos da peça. Entretanto Vivien superou o problema e consagrou-se também em Shakespeare; consagrou-se com nota máxima. Eles subestimaram aquela senhora, e ela foi brilhante. Como eu já disse, o Bardo tomou da pena e, por um instante, olhou através dos séculos e a viu. Os deuses lhe mostraram uma nesga quatro séculos para frente e do outro lado do telescópio ele viu Vivien dançando.

Acho que a observação sobre a voz foi a única que eu fiz. Ela sabia como desempenhar o papel. Ela o absorveu, recortou-o, moldou-o e depois revelou-nos a magia.

Revendo este capítulo, dá até impressão de que eu descartei Antônio chamando-o de tolo. O que não significa que não seja um grande papel. É um papel do qual me lembro com satisfação. Não o teria perdido por nada nesse mundo. Há passagens gloriosas de prosa e poesia. É dificílimo de interpretar. Suas duas cenas finais, com Eros e Cleópatra, são momentos maravilhosos de poesia trágica.

Antônio. *Since Cleopatra died,*
I have liv'd in such dishonour, that the gods
Detest my baseness. I, that with my sword
Quarter'd the world, and o'er green Neptune's back
With ships made cities, condemn myself to lack
The courage of a woman...[1]

Nada mau, não? Seu uso da linguagem é impressionante. As descrições são mortalmente acuradas e usadas com toda a parcimônia. Um grande, fabuloso dom.

É um papel maravilhoso. Mas não se esqueçam de uma coisa, todos os futuros Antônio: Cleópatra tem vocês bem presos pelos colhões.

1 "Desde que Cleópatra morreu,/ Venho vivendo em tal desonra que os deuses/ Detestam minha baixeza. Eu que, com minha espada/ Esquartejei o mundo e, sobre o verde dorso de Netuno/ Com navios construí cidades, acuso-me de não ter/ A coragem de uma mulher." (N. do T.)

10
O MERCADOR DE VENEZA

Meu Shylock deve mais a Benjamin Disraeli do que a Fagin, física e mentalmente. Comigo não haveria aquela história de amolar a faca na sola dos sapatos, experimentar com o dedo o gume da lâmina, partir um fio de cabelo com a navalha, cuspir maldições no chão do tribunal, nada de revirar os olhos para os surdos deuses.

Estava decidido a manter a dignidade e a não me curvar nem física nem mentalmente à vilania vitoriana. Aquele cabelo empastado, quase sempre ruivo, o nariz aquilino e a corcunda não eram para mim. Já tinha me livrado disso tudo fazendo A. B. Rayam em *Home and beauty,* de Somerset Maugham. Sempre achei que esse tipo de caracterização de Shylock é um jeito fácil de dar cabo do papel, ridicularizando não só a raça judia como o próprio Shakespeare. Ele é um escritor bom demais para ser tratado desse jeito, embora através dos séculos tenha se tornado norma interpretar Shylock como uma caricatura: a peruca ruiva implora para ser vaiada pela galeria, quanto mais melhor; a platéia apoiando Graciano, aquele fascista em embrião.

Queria descobrir algo mais — era de novo a velha busca da realidade. Nisso fui grandemente ajudado por Jonathan Miller, meu diretor no National Theatre em 1970. Em pri-

meiro lugar, eu queria descobrir uma ambientação para *O mercador de Veneza* (*The merchant of Venice*) que lhe conferisse dignidade e austeridade. Optei por 1880-1885, o período em que os vitorianos descobriram sua maturidade. Cartola e fraque, uma época de unhas limpas e polidas. Felizmente Jonathan e meus outros associados concordaram com esta visão.

Logo no começo dos ensaios, lembro-me de que Jonathan foi impiedoso nas críticas que me fez. De início levei um choque, mas depois acabei percebendo aonde ele estava querendo chegar.

— Você não vai dizer isso desse jeito, vai?

Ecos de Guthrie.

— Por que não?

— Será que não descobre um outro jeito de dizer suas falas?

Guthrie de novo.

— Não vejo muito bem por que deveria, Jonathan.

— Porque as pessoas vão dizer, o público vai dizer: olhem só, é Olivier da cabeça aos pés.

— E?

— Se você quer imprimir-se vocalmente no papel todo, então seja Olivier sendo Olivier, vá em frente. Você não precisa de mim para isso.

Aos poucos ele fez que eu me visse como os outros me viam. Queria me ajudar a sair dali. Eu tinha construído uma montanha de maneirismos e acabei por me imitar. É um hábito no qual muitos velhos atores caem facilmente. Miller me abriu os olhos e me fez olhar no espelho de novo.

Era uma ótima lição, daquelas que podem passar despercebidas. Como em qualquer outra atividade, depois que você vira um sucesso, as pessoas tendem a ficar mais mentirosas, tudo o que você faz é perfeito — tem que ser, você é o líder. Se estiver errado, uma dinastia inteira virá abaixo. Qualquer crítica, qualquer rumor discordante é ventilado a distância, fora do raio de sua audição. Isso não acontece tanto no teatro quanto em outras atividades. No teatro há mais

igualdade, e de certa forma você é tão bom quanto seu último emprego. Bom, dito isso, talvez eu é que esteja enganado: talvez aconteça com a mesma freqüência no teatro, vai ver que acontecia comigo e eu acabei pensando o tempo inteiro que estava certo, devia estar certo, já que ninguém me disse que estava errado.

Não estou dizendo que as coisas que fiz no National tivessem caído no ramerrão de Olivier fazendo Olivier — longe disso. Digo que quando comecei os ensaios para *O mercador* eu obviamente tinha caído na esparrela. Jonathan notou e teve a coragem de me mostrar.

Quando entrei para a companhia do National eu não era só o ator principal, era também o diretor da coisa toda. Contava com excelentes diretores associados, mas, ao fim e ao cabo, o patrão era eu.

Beirando os sessenta, estava no topo da profissão já há alguns anos, não devia mesmo ser muito fácil as pessoas criarem coragem para me dizer que eu estava errado. Claro que me corrigiam na parte administrativa mas, quando se tratava de interpretar, eu era o "bacana". Naturalmente, também houve muita polêmica em torno da escolha de peças e nem sempre, como eu já contei na minha autobiografia, os pesos da balança penderam a meu favor. Mas quando se tratava de palco eu é que sabia de tudo e, se não soubesse, não cabia a eles me dizerem isso. Posso soar arrogante e desconfio que esteja soando assim. O que estou querendo dizer é que tinha os ouvidos atentos, mas ninguém quis me experimentar, até Jonathan Miller.

É inevitável que velhos atores se repitam. É tão fácil. Se funcionou antes, funcionará outra vez. Não acho que tenha sido consciente; na verdade não foi. Se eu soubesse que estava agindo assim, teria me controlado imediatamente. É, definitivamente, tratava-se de algo subconsciente. Suponho que, quando o cansaço começa a penetrar nos ossos, uma ajudazinha do passado nunca seja inoportuna. Tinha ficado conhecido por minha inflexão, mudanças de ritmo e súbitas investidas poderosas; por que não tomar alguns momentos emprestados do passado?

Mas, como eu ia dizendo, foi um choque quando Miller me apontou o dedo acusador. De repente me vi de volta à escola, a mala repleta de embaraços. Ali estava eu, o ator que sempre se orgulhara de sua originalidade, e ali estava um jovem diretor dizendo-me que eu era tão original quanto o jornal de ontem. Passei rapidamente em revista alguns de meus contemporâneos. "Ele tem razão", pensei — suspiro fundo — "ele tem razão." Daquele momento em diante parei de viver à minha própria imagem e semelhança e comecei de novo.

Tinha visto George Arliss no papel de Disraeli, num filme de 1929, que me sugeriu nuanças para o Shylock que eu queria fazer. Assim é que, sem qualquer constrangimento, devo agradecer a um outro ator. Só que, quando digo que usei outras interpretações para destrancar os portões de algum papel, é preciso que você entenda que a interpretação final é sempre minha. Não sou um mímico, sou um fornecedor.

Lá fui eu de novo pelo processo de moldar, construir, transformar-me em personagem. Analisava e observava nos trens, nos ônibus, nas ruas, nos táxis. Examinava o povo. Logo percebi que o chamado nariz de judeu existia mais na cara dos não-judeus. Fiquei satisfeito porque, como já disse, não era desse jeito que eu queria interpretá-lo. De repente eu percebi o que era: a boca, era a boca que era diferente. Maior, muito mais sensível, mais móvel. Era preciso uma visita ao dentista.

Os dentes que me fizeram alteraram o formato de meu rosto. Empurraram minha boca para fora e meu lábio superior ficou mais saliente. E lá estava ele, o meu Shylock. Meses de peregrinação atrás de narizes que não existiam e ele estava lá o tempo todo. A boca é que era. Na hora em que me vi no espelho, sabia que estava com a razão.

Foi uma boa lição. Não procure pelo óbvio. Se chegar a encontrar algo, por certo será a caricatura. Vá por outro caminho, seja mais sutil na sua escolha. Procure a verruga, o tique, a pinta, o sorriso, o andar, o aperto de mão. Bocas são muito interessantes e facilmente alteráveis. Mudando a

boca, você consegue remodelar o rosto inteiro e criar uma personagem. Lábios finos, grossos, tortos, bigodudos etc. Olhe só como um bigode muda um rosto; mude o bigode e a personagem muda de novo. O que houve com a cara do ator entre o camarim e o palco conta a história. Tente empalidecer o rosto, só para ver. Reduza-o a nada com *pancake* branco, acrescente um quê e veja o que saiu. Ponha uma pinta e espie. Tire fora e acrescente sobrancelhas, arranque-as e bote um bigode, e assim por diante. Você pode descobrir coisas interessantes. Por exemplo, já pensou em fazer uma personagem que acabou de tirar o bigode? Aquela sensação de nudez no lábio, os dedos constantemente verificando se ele foi mesmo embora. Claro que ninguém na peça vai se referir ao fato, mas pode adicionar qualquer coisa à sua atuação, talvez uma profundidade maior, um pouco mais de cor, uma pequena diferença.

Há milhões de coisas que você pode acrescentar à maquilagem da mente. E são elas que farão com que eventualmente a personagem exista. Não estou sugerindo grandes exageros, isto só irritaria seus companheiros profundamente e o público. Mas tente e veja o que descobre. A boca e os olhos são importantíssimos.

Assim que pus meus novos dentes senti-me correto. Minha única preocupação era que Jonathan Miller, ao vê-los, decidisse confiscá-los imediatamente. Mas acho que ficou tão aliviado quando percebeu que eu não tinha posto um nariz falso que me deixou, de bom grado, ficar com os dentes.

Parte de Shylock foi baseada num tio, o primeiro *lord* Olivier — eu sou o segundo. Tio Sydney fazia parte do governo trabalhista de 1924: era ministro-adjunto para assuntos da Índia. Era um homem notável. Foi duas vezes governador da Jamaica, o que chega a ser um grande feito, dois exercícios num emprego só, por assim dizer. Obviamente era popular e apreciado.

Lembro-me de que certa vez passou uns dias conosco e meu pai gastou os poucos tostões do mês em vinho do Porto e boa comida. Tio Sydney merecia o melhor. Tinha barba e parecia bem judeu, fato que no começo da carreira criou

alguns problemas, porque, apesar do sucesso de Disraeli, ser judeu ainda era algo problemático no mundo político.

Havia uma dignidade e propósito em torno dele que ajudaram bastante a compor Shylock. Lembrei-me de seu jeito e usei-o.

Minha personagem desempenhava com civilidade e exatidão contidas até que Jessica desaparece, e aí, com razão, passava vagarosamente à demência. Levar-lhe a filha foi como escalavrar o coração de Shylock para fora do peito, e foi isso que tentei enfatizar, no papel. A partida da filha mexeu com sua cabeça. Depois disso, ele estava disposto a processar, a destruir. Depois que Jessica se foi com um gentio, ela morreu para Shylock. A libra de carne humana não era nada comparada ao seqüestro. Shylock fora estuprado por uma matilha de cães cristãos. Daquele momento em diante deixei soltas a fúria e a ira.

Foi durante a temporada de *O mercador* que passei pelo pior dos pesadelos de um ator — o chamado *medo do palco*. Pergunto-me se teria alguma coisa a ver com minha atuação ser outra vez nova em folha, aberta, nua. Tudo é possível.

Deixe-me explicar rapidamente o que vem a ser esse medo do palco. Chega nas mais diversas formas; talvez esteja sempre presente, mas na maioria das vezes flutua despercebido. É um bicho, um monstro que se esconde em seu canto imundo e que pode investir a qualquer momento. Uma sombra num quarto escuro, à espreita no fundo do cérebro, uma presença sem substância que se recusa a partir. A qualquer momento pode esticar as mãos e nocautear a "telefonista" que espera no "PABX" a próxima mensagem a ser recebida, traduzida e enviada a outra parte de seu corpo. A mensagem seguinte não passa. Medo do palco é como a personagem em *A volta do parafuso* (*The turn of the screw*) que nunca aparece: está sempre do lado de fora da porta, qualquer porta, esperando você. Ou você combate, ou vai embora.

Para quem nunca sentiu é difícil entender. Para o jovem ator cheio de otimismo e energia é uma piada. Tenho certeza de que nunca acreditei nele quando era jovem e tinha

esperança. Acho que nunca nem pensei no medo do palco. Mas súbito lá está ele: o bicho-papão vem e tenta roubar-lhe seu sustento. Pode vir a qualquer momento, em qualquer formato. A obscura sombra do medo.

Às vezes o processo pode começar na cama, na noite anterior ao espetáculo. Você acorda de repente suando frio e quente, o cérebro começa a funcionar a toda velocidade, pensando no espetáculo de amanhã. O lógico combatendo o ilógico.

Não sei o texto, santo Deus, não sei o texto.

Claro que sabe. Sabe de trás para a frente.

O que não vem ao caso. Não quero sabê-lo de trás para a frente. Quero só saber o texto e pronto.

Você sabe. Você sabe que sabe.

Vamos repassar só mais uma vez.

Para quê? Durma, você precisa dormir.

Ao diabo com o sono. Vou repassar todo o maldito *script*, é isso que vou fazer. Vou rever tudo.

Não adianta.

Vou escrevê-lo inteirinho a mão. Vou esquadrinhá-lo sílaba por sílaba.

How like a fawning publican he looks!
I hate him for he is a Christian...[1]

E depois, o que vem depois? Pelo amor de Deus, o que vem depois?

Relaxe.

Vou levantar, vou levantar e andar pela casa. Vou recitar o texto da peça toda até que se canse tanto de mim que vai ficar para sempre no compartimento da memória.

Levanto, o suor ficando gelado.

Pânico... é só isso. As pessoas ficam assim de madrugada... é fato notório.

Vamos voltar para a cama... vai se sentir melhor de manhã.

---

1 "Como ele se parece a um taverneiro bajulador!/ Odeio-o porque é cristão..." (N. do T.)

Talvez esteja certo... talvez. Estou realmente cansado. Preciso dormir.

De volta para a cama, com frio, cobertores até as orelhas. Dormindo e acordando. Momentos súbitos de total despertar, outros de sono profundo. Pesadelos... buracos negros... cores brilhantes... e, de repente, é manhã.

Como eu disse, vem de muitos jeitos, se insinua e invade como uma sombra e, quando você acha que o conquistou, lá está, na beira da cama, sorrindo zombeteiro.

Há o medo do palco que aparece quando você está nos bastidores e sabe que sua deixa para entrar está chegando. O coração começa a dar saltos e você chega a senti-lo na base da espinha. Não tem nada a ver com o nervosismo da estréia. Vai muito além. A respiração fica afetada, o fôlego mais curto, quando se precisa dele mais longo, e a miserável deixa cada vez mais perto. Você tenta se acalmar, mas começa a suar de novo. A voz na cabeça começa a divagar.

Devia ter ficado no camarim... por que me submeto a isso? Já fiz tudo... já fiz essas coisas todas... por que não paro enquanto estou por cima?

A deixa está chegando.

Não vou conseguir entrar. Estou enraizado aqui. Alguém pregou meus sapatos no chão. Minhas pernas são feitas de chumbo. Estou só, meu Deus, como estou só. Ninguém entende isso... ninguém.

A deixa vai chegar.

Vou entrar naquela luminosidade ofuscante e ficar totalmente exposto. Ir embora? Tolice. Não consigo nem me mexer. Nunca mais vou me mexer. Vou ficar pregado aqui para sempre.

Portia. ... *Se ele tivesse a qualidade de um santo e o aspecto de um diabo...*

Se eu não for agora, nunca mais irei.

Portia. ... *Preferia que me confessasse a que me desposasse...*

Este é o teatro onde fiz Hamlet, Ricardo, Henrique... É o meu teatro... meu amado teatro. Isso não pode acontecer aqui... não vou deixar que aconteça aqui... estou no controle... tenho que estar no controle... estou... estou.

Portia. ... *Vamos, Nerissa. Rapaz, vá na frente. Enquanto fechamos os portões a um pretendente, outro bate à porta.*

Agora, é agora. A próxima fala é minha. Vamos, ande.

As batidas na base da espinha chegam a doer. Deve ser essa a dor do parto.

Mexo-me. Devagar, mexo-me.

Shylock... você é Shylock. Sou? Sou mesmo?

Não sou não, sou só eu, eu com medo do palco.

De repente estou lá. Os bastidores ficaram para trás e estou em cena.

Pedi aos outros companheiros para não me olharem nos olhos. Minha própria companhia, que coisa tive que lhes pedir. Mas era preciso. Se há uma coisa que um ator precisa fazer é olhar seu companheiro nos olhos e eu tinha pedido a meus companheiros para não me olharem nos olhos.

Shylock. *Por três meses. Bem.*

Consegui. Falei a primeira frase. Meu Deus, e se eu cair? Estou com a impressão de que vou cair.

Bassânio. *Sim senhor, por três meses.*

Não posso cair.

Shylock. *Por três meses. Bem.*

Consegui dizer a segunda. Já falei duas. Por que não consigo me livrar desta falta de equilíbrio? Sensação de falta de equilíbrio.

Bassânio. *Por cuja soma, como vos disse, Antônio será fiador.*

Relaxe. É só o que eu preciso, relaxar.

Shylock. *Antônio será fiador? Bem.*

O que acontece se eu cair agora? Equilíbrio, por favor, equilíbrio.

Bassânio. *Podeis servir-me? Quereis comprazer-me? Saberei vossa resposta?*

As falas ecoam. Sou uma câmara de eco... "Saberei vossa resposta?" Qual é minha resposta? Calma, mantenha a calma. Meu coração disparou. Fale, é sua vez. O que há? O que é que eu digo? Eu sei... eu sei a fala... o que é... como é? Vamos, vamos... estou aqui há uma hora... estou calado há uma hora. Por que não estão tossindo? Qualquer coisa, diga qualquer coisa...

Shylock. *Três mil ducados, por três meses, e Antônio como fiador.*

Consegui... era a fala certa. Consegui.

Tendo sofrido uma vez o medo do palco, você está sempre consciente de que ele pode estar em qualquer canto, esperando que fique presunçoso ou demasiado confiante. É assim que você passa a tratar o corpo e a mente com muito mais respeito e está sempre ciente da sombra à espreita.

Eu acho a peça horrenda e cruel, não se pode gostar de nenhuma das personagens. Shylock é melhor do que qualquer dos cristãos da peça, um grupo de desalmados, monstros cobiçosos. Mas tenho muito por que agradecê-lo. Acabou finalmente revelando meu medo do palco. Agora posso dizer que estive lá, olhei o abismo e retornei.

As pessoas me perguntam sobre o grito que eu dei, fora do palco, quando Shylock sai, depois da cena do tribunal,

mortificado com o julgamento. Eu queria que ainda ficasse algo soando nos ouvidos do público muito depois de ter entrado em meu camarim. Algo que ficasse com eles durante toda a doçura e luminosidade da última cena, romântica e cômica.

Costumava sair e tropeçar deliberadamente nos bastidores. Caía e batia as palmas das mãos sobre o chão de concreto. A dor de verdade me fazia chorar e soluçar feito criança. Um jeito meio dramático, talvez, mas eficaz. Lá estava ele, dignidade perdida, caso perdido, porque era judeu. O tropeção nos bastidores o levava à dor enfurecida.

Muitos dos grandes atores do passado terminaram a peça com a saída final de Shylock. Kean foi um deles. Eu não quis, e não o teria feito mesmo que me tivessem sugerido. Shakespeare escreveu-a para terminar em Belmonte, e em Belmonte devia terminar. Mas Shylock tinha que permanecer. Por sob o humor tinha que restar a triste sombra de um homem destruído. Para mim, o grito acertou o alvo em cheio.

PARTE 3
INFLUÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

11
OS PARES DO TEATRO

Ralph Richardson e John Gielgud são dois velhos conhecidos meus, interpretamos juntos inúmeras vezes mas, nos últimos tempos, era no cinema que nos encontrávamos mais freqüentemente. Hollywood mandava nos buscar, os três pares, na esperança de que nossos nomes ajudassem a receita dos magnatas do celulóide. Não sei se ajudou. Suponho que sim.

Dá até para ouvi-los conversando no escritório, em algum arranha-céu californiano. "O que nós estamos precisando é de um pouco de classe... Vê se arranja aí um desses caras britânicos com boa cancha. Melhor ainda, me arranja logo três." E lá íamos nós, o trio: Ralph, John e Larry. Não estou menosprezando, não. Acredite-me. Houve épocas em que foi muito útil. Até posso olhar para um acre de terra com satisfação e dizer "Ah, isso e aquilo comprei com tal e tal..."

É difícil falar dos contemporâneos e nem sei por que é que estou fazendo isso. Eu devia é falar sobre como foi feito, e não sobre com quem foi feito ou o que os outros estavam fazendo naquele momento. Mas é difícil evitar. Nós, atores, imploramos para ser adorados, apreciados, admirados, de maneira que de vez em quando devemos ter permissão para

sermos pegos de calças curtas. Sempre haverá anedotas sobre atores que divertem ou chocam seu público, normalmente apócrifas mas nem por isso menos divertidas. Todos temos um telhado de vidro. O ator se coloca, deliberadamente, nessa posição; somos o saco de pancadas do mundo!

Em retrospecto, acho que todos nós nos levamos um tanto a sério. Quando conseguimos deixar o humor e a vulnerabilidade se insinuarem, chegamos mais perto da realidade. Isto vale especialmente para o John Gielgud do início. Agora que ele parece se ver com senso de humor, tornou-se um ator muito melhor. Assim que ele atirou fora os atavios e deu uma olhada sincera no espelho, sua interpretação ficou mais rica e verdadeira. Em *Home* e *No man's land,* por exemplo, ele deu o melhor de si. É bom ver que Gielgud também usa meias furadas. Ele tem um senso de humor delicioso e finalmente está deixando que venha à tona. Não precisa mais dos potes de maquilagem e da voz que cativava o mundo.

Lembro-me de quando trabalhamos juntos em *Romeu e Julieta.* Eu era o bode expiatório, John o deus adorado. Na época, John era o rei do West End, já era um grande astro e com toda razão desfrutava isso. Não falo com nenhum sentimento de inveja, porque eu também já era um astro, só que ainda era visto como ator de cinema. Mais como um menino rico, suponho — isso aos olhos do sistema, certamente não aos meus próprios olhos. Sempre tive aquele cabo de aço na minha maquilagem, flexível mas sempre presente. Sempre acreditei em mim, como aliás todo ator deve fazer.

John é um homem muito suave, mas parece ter mais críticas contra mim do que contra Ralph. Provavelmente ele não concordaria com isso, e com certeza eu entendi errado. Quer dizer, estou certo de que gosta de mim, de verdade, mas há algo que ainda me perturba, lá no fundo. Vira e mexe ele bate na tecla de como me achou péssimo no papel de Romeu, mas isso foi há quarenta e cinco anos. Será que alguém precisa nutrir lembranças desagradáveis sobre outrem durante quarenta e cinco anos? Sei que meu Romeu foi, no mínimo, polêmico, mas também foi, no fim das contas, um sucesso. Na época a opinião do público não estava a meu

favor. Fiz um pouquinho mais de sucesso que John no papel de Mercúcio, mas ele fez um sucesso infinitamente maior que eu como Romeu, e isso me doeu, porque era como Romeu que eu me via. O mundo teatral ainda não chegou à filosofia do "não seria mais divertido se fosse um pouco mais real?" Deveríamos estar nos perguntando: "Não seria certo achar a realidade?" Este mundo nosso não é um jogo de adivinhações; é uma busca eterna da verdade. Não devemos nunca nos iludir com suspiros vindos dos bastidores. Devemos guardar nosso talento contra as adulações falsas. Precisamos insistir em ter na mão um pedaço de rocha, e não de plástico colorido.

Éramos, e somos, atores e pessoas muito diferentes. Serei sempre um ator ativo e John, passivo. Sou um artista periférico, que vai atrás da personagem, enquanto ele permanece no centro, descobre algo no papel que se adapte a ele e então atrai este algo para si. Fui atrás do natural, do heróico, como queira, ao passo que John sempre foi o poeta, o astrônomo com a cabeça voltada para as estrelas. Sempre dei a impressão de ter encilhado bem a Terra, olhos ao nível do horizonte. Dois atores muito diferentes, ambos com uma coisa em mente: sucesso. Acho que não teria desejado fazer Ricardo II e não creio que John fosse talhado para fazer Ricardo III. Poderia ter sido fascinante, mas apenas para nós dois, como curiosidades de colecionador. Se bem que eu lhe teria dado um bom trabalho como Bolingbroke.

John tem dignidade, majestade, dá a impressão de que nasceu com uma coroa sobre a cabeça. Eu, por outro lado, pareço-me com o homem que arrancou a coroa e colocou-a ele mesmo na cabeça. Sou o campo de Bosworth e Agincourt; John é o castelo de Pomfret.

Hoje em dia, na minha opinião, John completou seu círculo no teatro. Descobriu seu centro, é um ator brilhante. A dor por trás dos óculos em *No man's land* foi eletrizante... a alma desnuda, coberta por um tênue verniz de sofisticação. Era possível ver as nuvens passando por seu rosto, como um dia num campo inglês. O sol surgindo, às vezes conferindo uma fachada de calor e felicidade... não um sol de verão,

um sol de inverno. Sua interpretação criou a realidade pela qual lutei a vida toda.

Ralph foi um dos melhores atores deste século; podia se bater com qualquer um no ringue teatral. Foi brilhante e teria sobressaído em qualquer século. Pensando bem, acho que podia se bater com qualquer um num ringue de boxe. Tinha uma força extraordinária e uma gentileza poética. Conseguia interpretar deuses e mortais com a mesma majestade. Amava-o muito e ainda acho difícil acreditar que ele se foi. Não sei por que, mas sempre penso que vou vê-lo na sala ao lado, ou na próxima esquina, que vou ouvi-lo berrando na viela de trás, na sua amada motocicleta. Ele não pertencia a este mundo, mas ao mesmo tempo conseguia apresentar a vida com absoluta clareza e veracidade. Era capaz de tomar uma fala, torcê-la e fazê-la ficar na sua cabeça para sempre. Tinha feições maravilhosas, generosas — meu Deus!, que rosto de ator. Amplo, ousado, fácil de ler. Um homem excelente, incrível, e um grande amigo. Rimos juntos, sonhamos juntos, bebemos juntos, trabalhamos e atuamos juntos. Fomos rivais no bom sentido da palavra e, por algum tempo, dirigimos juntos um teatro que, durante aquela época, era o melhor. Peer Gynt, Ricardo III, Cyrano, Henrique V, Falstaff — éramos bem especiais. Aprendi muito com ele, com essa amizade que vinha dos tempos de Barry Jackson e Birmingham. Suponho que eu tenha sido, de certa forma, um pouco como Hal para seu Falstaff. Ele já era um ator estabelecido na companhia quando eu ingressei e todos nós olhávamos para ele com muito respeito. Ele era o ator principal.

Ralph sentia-se igualmente à vontade, fosse comédia ou tragédia: usava ambas as máscaras. Com um gesto, conseguia levar você de um momento de alta comédia para outro de profunda tragédia. O público o adorava e a câmara o tratava com a adulação de uma jovem amante. Ela o adorava e ele parecia adorá-la. Ele a moldava em torno de suas interpretações como se fosse de barro, como se tivesse sido inventada só para ele. Posso vê-lo agora à beira do penhasco, observando as gaivotas em *The sound barrier,* ou ao pé do fogo em *The heiress,* com a câmara à sua volta, encaixando-se

nele como uma velha e amada poltrona. Até o cachimbo ele fumava como se o tivesse inventado ele mesmo. É só pensar em Ralph que já ouço sua voz. Era uma criatura calorosa e o que o público chamaria de comum e, portanto, muito singular. Esta era sua habilidade, este era seu talento. Tratava-se, de fato, de um homem para todas as ocasiões.

Quando, liderado por George Devine e por jovens diretores e atores, o teatro tomou novos rumos, Ralph acompanhou-os tranqüilo com suas grandes, enormes passadas, e logo depois era como se ele é que tivesse mudado o curso do teatro sozinho. Suas atuações em *No man's land,* de Pinter, e *Home,* de Storey, foram clássicos por direito próprio. Ele conseguia, às vezes, manter uma platéia inteira na palma da mão, murmurando uma enxurrada de delícias. Podia levá-los através de *Peer Gynt* e fazer as horas parecerem segundos, com seu cérebro ágil e um panorama de sorrisos. Era um prestidigitador, um mágico. Era "todo mundo" com um toque — eu diria — de gênio. Dizia poesia com ar de quem tinha acabado de escrevê-la e fazia você se sentir como se a ouvisse pela primeira vez. Claro, estava sempre consciente do verso, mas esse era o truque: fazer você pensar que a poesia tomava conta de si mesma. Tinha uma clareza imensa na voz, escolhia com todo cuidado as palavras e as punha onde outros não ousariam. Possuía a capacidade de fazer parecer que era fácil, sempre um sinal de um grande artista. Com Ralph, tudo parecia tão simples. Muitas vezes tive a impressão de que o público queria estar lá em cima com ele, tudo parecia tão divertido. Conseguia fazer de conta melhor do que muitos. Para mim ele estava num outro planeta.

Lembro-me de sua primeira entrada em *Home at seven,* de R. C. Sheriff, uma peça sobre um homem de negócios que desaparece por vinte e quatro horas, durante as quais um assassinato é cometido. Levou a personagem inteira para o palco aparentemente sem nenhum esforço. Você sentado ali pensava imediatamente: "Este *é* o homem". Não precisava ninguém dizer: ele *era* David Preston, o perfeito executivo londrino. Dava para vê-lo no trem, de manhã, o *Times* sob o braço, o guarda-chuva impecável, o chapéu-coco. Você sa-

bia como era sua escrivaninha no escritório, sabia de que maneira gostava do chá.

Ralph era ótimo em discursos depois do jantar; era um dom natural. Se deixassem, ficaria ali a noite toda. Tinha um enorme senso de humor e sua sincronia era tão acurada quanto a do Big Ben. Acho que talvez tivesse sido um grande cômico de *music hall*. Ele desabrochava com o público. Quando participava de algum concerto de caridade ou cerimônia, você já podia acrescentar mais dez minutos ao seu cronograma original; quando começava a contar piadas, não conseguia parar. Não que alguém assim o quisesse: o público ficava felicíssimo de estar ali a seus pés, hipnotizado com seu charme.

As coisas mais absurdas e extraordinárias aconteciam com Ralph. Tenho certeza de que ele não se incomodaria se eu contasse o que houve nas duas visitas que fez a duas casas que tivemos. Ele provavelmente já contou esses casos inúmeras vezes e muito melhor do que eu poderia fazê-lo nestas páginas, mas vou contá-los assim mesmo.

A primeira casa era um lugarzinho adorável, chamado Durham Cottage, do qual Vivien e eu tínhamos grande orgulho. Ele veio uma noite para jantar com sua divina mulher, Meriel Forbes, a quem todos nós chamávamos de Mu, uma senhora maravilhosa. Nós três, Vivien, Mu e eu, conhecíamos muito bem o gosto do pobre Ralph em matéria de vinhos — um gosto bem ruinzinho, na melhor das hipóteses — e tínhamos uma preciosa garrafa de Borgonha que pretendíamos consumir sem a assistência do alegre monarca. Assim, o que fiz foi colocar uma garrafa de champanhe na frente dele, dizendo: "Aí está, Ralph, esta é sua. Assim que terminá-la, há muitas mais. Não precisa parar de beber só porque chegou no fundo da garrafa. Quando terminar esta aí, entre direto na próxima". Os olhos dele brilharam e tudo parecia acertado. Nós três, amantes de vinho, atacamos nosso Borgonha, ronronando muito. Ia tudo bem com o nosso mundo.

O problema é que Ralph levou a sério o que eu disse e não parou na primeira garrafa. No fim, acabou gloriosamente na água. Tudo teria dado certo se não fosse um pe-

queno detalhe. Era o aniversário de Vivien Leigh, 5 de novembro, dia de Guy Fawkes [1]. De presente, Ralph tinha levado alguns fogos, coisa que sempre adorou.

Não fazia muito tempo que estávamos naquela casa e tudo nos parecia perfeito: recém-pintada, recém-mobiliada e, a nossos olhos, impecável. Até mesmo o exterior parecia esplêndido. O jardim já estava em formação, havia um pequeno lago com uma fonte e uma estátua, tudo rodeado pelas flores certas. Sempre fui apaixonado por jardins.

De repente, à mesa, Ralph sentou-se muito ereto e exclamou:

— Fogos!

Entrei em pânico.

Houve uma pausa, ele me deu um sorrizinho e levantou-se.

— Fogos!

Tentei um sorriso, o Borgonha acidulando, e perguntei:

— Fogos?

Ele piscou.

— É o aniversário de Vivien e dia de Guy Fawkes, não vamos deixar passar em branco, vamos?

Sabia que estava derrotado.

— Ralph, que gentileza a sua, que idéia excelente.

— Ótimo.

Dei um pulo.

— Lá fora, Ralph, está bem? Vão ficar ótimos lá fora. Está tudo tão novinho e estamos tão orgulhosos... As senhoras podem ver da janela.

— Ah, meu caro... — disse ele, começando a rir. Deu-me um tapinha de brincadeira — ele sempre dava uns tapas fortes demais na cara dos outros. Lá vamos nós, pensei eu. Não tem jeito, não há nada que eu possa fazer. E assim foi. Ralph começou soltando busca-pés do parapeito da janela da sala de jantar; claro, chamuscou-a inteira. Depois pregou

1 O fim da fracassada "Conspiração da Pólvora" é comemorado todo ano com fogos e a malhação de Guy Fawkes, o líder do ataque ao Parlamento. (N. do T.)

uma girândola num belo salgueiro enquanto eu via a pobre árvore morrendo diante de meus olhos. Ele espetou-os no console da lareira, espetou-os na escrivaninha de nogueira, espetou-os por todos os lados.

Minha raiva começou a subir à tona e, apesar de seu estado totalmente perturbado, ele percebeu minha desaprovação. Parou de repente, olhou em volta, para nós três. Ficou assim uns instantes, depois agarrou Mu pela mão e disse: "Vamos, Mu, melhor deixar esta gente", e atirou-se pela porta francesa, arrebentando a fechadura e algumas vidraças. Mas foi no jardim que ele realmente atingiu as alturas. Da porta ele descobriu o lago, entrou, derrubando a estátua, saiu de novo, deixando uns dois ou três peixinhos mortos em sua esteira. Aí continuou pelo jardim. Passou pela sebe de lilases que eu tinha acabado de plantar, um urso cambaleante e resmungão, e dali para o portão de entrada, que ele empurrou, fechou com um tranco, arrancando a maçaneta. Em seguida desapareceu na noite.

Foi realmente muito engraçado. Ele nunca conseguiria ter encenado aquilo com tamanha perfeição. Foram usadas todas as piadas possíveis no que bem poderia ter sido a retirada original. Querido Ralph.

Quando de sua outra visita, nós tínhamos mudado de Durham Cottage para um lugar ainda mais maravilhoso, a abadia de Notley. Notley fica perto de Thame, a meio caminho entre Stratford e Londres, e era muito, muito linda. De todas as casas onde já morei, Notley continua a preferida. Era absolutamente encantadora. Em Notley, tive um caso com o passado. Para mim, tinha poderes hipnóticos: eu poderia facilmente me afogar em sua atmosfera. Não a deixava em paz, era como uma criança perdida em sua história. Talvez a amasse demais, se é que isso é possível.

Foi construída por Walter Giffard, conde de Buckingham, durante o reinado de Henrique II, "para que as almas do rei, sua rainha Eleanor da Aquitânia, sua própria alma e as de toda sua família possam receber orações eternamente". Sempre que eu voltava a Notley, depois de um período fora, sentia-me a salvo, seguro. Tinha meu castelo.

Quando Ralph chegou, comportou-se da melhor maneira possível e parecia decidido a ser o nosso mais entusiástico hóspede. Insistiu em ver tudo.

— Meu caro Laurence, quero ver tudo. Você tem que me mostrar tudo, de cima a baixo, cada um dos detalhes. Eu faço questão.

— Certo, vamos começar pelos afrescos e teto do antigo grande saguão.

E lá fomos nós. O saguão era cheio de citações latinas a sua volta. Rodapés de citações. As cores eram encantadoras e em certas paredes havia desenhos de minúsculas violetas. Para mim, esta era uma das partes favoritas da casa, um lugar que eu adorava mostrar a qualquer um remotamente interessado naquele período da história inglesa. Era fascinante.

Eu costumava ir pela torre e depois atravessar uma sala que tinha virado um quarto de despejo e dali seguir por uma espécie de passarela que eu tinha colocado, uma coisa um tanto precária.

Ralph parava a todo instante, admirando cada detalhe com a maior sinceridade: "Que lindo! Ah, Laurence, que sujeito mais felizardo você é. Oh, não é lindo?", e assim por diante. Paramos bem em cima da passarela que eu tinha feito e Ralph olhava qualquer coisa, nem me lembro o quê. Ele examinou durante algum tempo, esmiuçando cada pormenor, fazendo o papel de historiador. A qualquer momento, pensava eu, ele vai tirar sua lente de aumento do bolso. Depois de alguns segundos, Ralph exclamou: "Oh, meu caro, que maravilha, que beleza..." Nesse exato momento, enleado por seu prazer absolutamente extasiado, Ralph pisou fora da passarela cuidadosamente colocada e caiu direto, pelo forro do teto, no quarto de hóspedes.

Que homem! Eu o adorava.

Durante anos me acostumei a pedir-lhe conselhos, e ele sempre era muito positivo.

— Ralph...

— Olá, meu caro, como vai?

— Ralph, você acha que eu devia entrar para o Old Vic?

— Acho que é uma ótima idéia.

— Obrigado. Adeus.

Meu Ricardo III tinha sido um grande sucesso no Old Vic, ao lado de *Peer Gynt* e *Arms and the man,* como já mencionei. Claro que, depois do sucesso, Europa e América do Norte nos chamavam. Fomos convidados a apresentar as três peças em Paris e Nova York. Ralph tinha feito a primeira e a última noite da temporada no Old Vic, com *Peer Gynt,* e eu achei então que era a minha vez de dar o primeiro chute, durante a turnê, e falei com ele sobre o assunto.

— Olhe, meu velho, sinto muito... mas você fez a primeiríssima noite e a última da temporada londrina. Agora, na Europa, é minha vez. Se você não se importa, eu vou primeiro.

O coitado foi obrigado a concordar. Eu sabia muito bem que a primeira noite em Paris, ou em qualquer lugar para onde fôssemos, seria a grande noite aos olhos da crítica. Eles achariam que aquela era a peça principal. Eu sabia exatamente o que estava fazendo. Portanto, quando terminou a temporada londrina, partimos para Paris com o "doce aroma" ainda nas narinas.

Estreamos, e *Ricardo III* foi um retumbante sucesso. Depois das ovações e dos comes e bebes, voltei para o hotel, consciente de meu triunfo e me congratulando pela esperteza de ter sido o primeiro. Eu estava no quarto, sentado à escrivaninha, escrevendo uma carta a Vivien repleta das glórias da estréia quando algo muito estranho aconteceu, algo que nunca pude compreender inteiramente. Não tinha visto Ralph depois do espetáculo; ele obviamente tinha ido cuidar de suas coisas, como eu próprio fizera.

Tinha chegado a um trecho da carta onde dizia "receio que Ralph..." quando, de repente, escutei um barulho nas calhas, lá fora. Fui até a janela e espiei. Lá embaixo vi que alguém estava tentando subir até mim pela calha. Examinei com mais cuidado e constatei então que se tratava de um descabelado e enebriado Ralph.

— Ralph! — gritei. — Está querendo se matar?

No início ele nem me ouviu, tão absorto que estava.

— Desça, Ralph, desça.

Aí me olhou, parou uns instantes, hesitou, *sorriu* e voltou à terra. Desapareceu, e eu desci para abrir-lhe a porta. Antes que eu tivesse tempo de perguntar onde ele tinha estado, o que tinha acontecido, qual era o problema,, ele me empurrou violentamente e subiu.

— Saia do meu caminho — resmungou ele. Vai ver que achava que eu estava no quarto dele, sei lá.

Fui atrás. Já tínhamos tido uns qüiproquós amistosos antes, mas nada de sério. Talvez um quê letal por trás deles, nada mais. Sempre tivemos um ciúme, uma rivalidade a respeito do que podíamos e do que não podíamos fazer. Estávamos sempre tentando superar um ao outro, o que era bom para os negócios, mas qualquer coisa me dizia que naquela noite havia algo mais.

Ele ficou parado uns momentos e depois, de repente, arremeteu em minha direção, tomando-me nos braços como se eu fosse um bebê. Com algumas passadas atravessou meu quarto e saiu para a sacada. Eu pensei: "Agora vai terminar, a piada acabou". Mas não. Ele andou pela sacada, eu em seus braços, e me segurou para fora da balaustrada. Não podia acreditar no que estava acontecendo. Eu, um adulto, com alguma força física, seguro como um bebê nos braços de meu melhor amigo sobre uma rua parisiense.

Quando se sabe que não há nada entre você e os rígidos paralelepípedos vinte metros abaixo exceto um par de braços fortes, o tempo pára realmente. Sabia que, se lutasse, ele me soltaria, portanto fiquei tão calmo quanto é possível quando seu coração está superacelerado. E se ele escorregasse? E se se cansasse? Diacho! É verdade, tudo passa correndo diante de você. Isso é jeito de partir, bem no meio de uma carta para Vivien?

Muito calmamente, eu disse:

— Ralph, eu acho que nós vamos nos sentir muito idiotas amanhã de manhã.

Pausa. E nada.

— Por que você não me põe pra dentro?

Nada ainda. No silêncio, ouvia-o respirando.

— Olhe, por que você não me põe para dentro, como um bom menino?

Mais uma pausa. Então, devagar, ele me pôs para dentro, de pé na sacada. E lá ficamos, olhando um para o outro. Vi nos seus olhos que, se tivesse agido diferente, ele teria me largado. Por um instante, ele quis me matar.

Entramos de volta para o calor do quarto. Fechei a porta da sacada. Era maravilhoso sentir aquele cheiro abafado, aquecido, em vez da fria noite parisiense.

Como quem não quer nada, comentei:

— Essa foi de raspão, não foi, Ralph?

Ele admitiu que sim e depois saiu muito quieto, em direção ao próprio quarto. Eu sentei e fiquei sem poder acreditar no que tinha acontecido.

Na manhã seguinte tomamos café da manhã juntos. Repeti:

— Aquela foi de raspão, não foi, Ralph?

E Ralph:

— É.

Mordeu uma torrada e prosseguiu:

— É, fomos os dois meio idiotas. Foi uma falha dupla.

Não pude acreditar... uma falha dupla! Ele me segurou para fora de uma sacada e ameaçou me largar, ameaçou espalhar minha vida no chão lá embaixo e era *minha* culpa? Eu podia ter dormido sem essa.

Que homem! Lembrando, às vezes dou risada ao pensar nas possíveis conseqüências daquela noite. Se ele tivesse me derrubado, eu estaria atuando com Henry Irving muito antes do previsto e, pouco depois, Ralph teria se juntado a nós, dançando rapidamente na ponta de uma corda. Não teria havido mais Old Vic, no que nos dizia respeito. Mas, pensando bem, isto não teria desagradado a certas pessoas.

Seja como for, ele era um grande homem. Tenho caras lembranças e Ralph ficará comigo para sempre. Foram dias dourados e nós éramos os rapazes de ouro, abençoados com o sol dos deuses.

Ver John e Ralph ofuscando um ao outro no palco, nestes últimos anos, foi um imenso prazer: os contrastes saborosos, como um bom jantar, um belo quadro ou Mozart. Tinham tamanha sintonia, embora capazes os dois de um prolongado desafio a qualquer momento, que formavam um dueto. Aquele olhar malicioso de Ralph para a platéia, dizendo: "É minha vez, olhem para mim", e depois John delicadamente a desviar os olhares em sua direção, com toda a autoridade.

Tinham absoluto comando da máquina teatral. Como teria sido bom se tivessem podido continuar para sempre. É uma pena que o mais velho tenha partido e a dupla se reduzido a um solo de novo.

Foi tamanho sonho vê-los, os canhões disparando, que devemos agradecer aos inspirados diretores que tiveram a idéia de colocá-los juntos.

12
RUPTURA

Já falei de sincronia, uma coisa que acho importante não só no teatro como também na vida. Sempre tive, não sei como, um faro para as tendências da moda; sempre tentei estar lá na hora exata em que a velha ordem mudava, fosse para melhor ou pior. É por isso, acho eu, que consegui permanecer um sucesso durante a maior parte da vida. Sempre farejei o ar teatral em busca dos ventos da mudança.

A primeira vez que assisti a *Look back in anger,* não fiz muito caso. *"Angry young man."* E daí? Uma nova expressão cunhada por jornalistas para vender jornais... Entretanto, ao mesmo tempo, pressentia que alguma coisa estava acontecendo. Achava que isso talvez fosse uma das grandes viradas do teatro. Não a peça propriamente dita, mas sua articulação, o novo sentido de drama que ela projetava. O teatro parecia ter uma mensagem nova e, se fosse esse o caso, a mensagem tinha que ser respeitada.

Às vezes você se vê em algum lugar por acaso ou por engano e sua consciência, por algum motivo que lhe é desconhecido, fica duplamente aguçada. Uma viela mal iluminada e, a meio-percurso, o instinto lhe diz que é perigosa. Você vai em frente, no escuro, ou volta para o lugar que conhece? Não dá para jogar cara ou coroa, você tem que tomar uma

decisão firme: o meio é o paraíso do ladrão, ou você volta ou salta à frente. Eu sei o que faço. É por isso que pude desfrutar meu trabalho por tanto tempo. Tem sido magia e não o trocaria por nada neste mundo. Convenhamos que é muito melhor do que ir para o escritório.

Acho que sou o que se poderia chamar de um homem imediato, sempre pronto para o próximo segundo da vida. Certa vez alguém me perguntou: "Qual é a sensação de saber que você vai viver muito depois de estar morto?"

Respondi: "Cadê a graça disso? A abadia de Westminster [1] é tão gelada quanto qualquer cemitério do interior. Ninguém quer morrer".

Usando esse imediatismo, sempre estive disposto a virar a qualquer instante, como o boxeador que lê o próximo passo nos olhos do adversário. Sempre em guarda e, se atingido, não demonstre. Sorria.

Sugeriram-me que assistisse de novo a *Look back in anger*, e eu fui. Nessa segunda ocasião percebi que Mãe Teatro tinha dado à luz um monstro que cuspia, arranhava e acotovelava, abrindo caminho através da tradição construída e assentada pela geração anterior. A criança estava mudando tudo, e praticamente da noite para o dia. Já tinha deixado as fraldas muito antes que minha geração se desse conta de que tinha nascido. Não só saíra dos cueiros como tinha chegado para ficar, e viria a ter efeitos não só na atuação como também nas peças a serem escritas.

Claro que eu não interpreto como um jovem ator. Se exigíssemos que a nova geração fizesse aquilo que faço, teriam todos grandes dificuldades. Afinal, levei um bom tempo para chegar onde estou. Mas acho que, se eles fossem me ensinar o trabalho deles, eu pegaria tudo bem depressa, porque sou bem versado em meu ofício.

Depois do espetáculo cheguei até os bastidores e, tendo trocado os cumprimentos de praxe, fui apresentado ao homem em pessoa.

---

1 Na abadia, em Londres, estão enterradas diversas personalidades. (N. do T.)

— Larry, este é John Osborne.

O escritor registra nosso tempo, o ator o interpreta e ao produtor cabe unir os dois. No caso, era George Devine.

Trabalhando com Devine, no Royal Court, fui forçado a reavaliar minhas idéias. Minha carreira mudou justamente quando precisava de uma injeção. Ela estava ficando previsível, sólida e bastante monótona, mas Devine mudou tudo isso. Senti que para os jovens no Royal Court, como minha mulher, Joan, confirmou depois, eu parecia o "sistema"; enquadrado em meus modos teatrais. Compreensível. Sabia que Vivien e eu éramos conhecidos como o casal real do teatro britânico.

Mas não era o "rei", prestes a abençoar o povo de meu trono de talento. Era um trabalhador como os demais. Um homem de letras alheias. Portanto, não precisei de muita insistência da parte de Devine. Sabia aonde estava indo. Levei o estandarte de minha geração até eles. Estava lá muito antes que John Gielgud ou Ralph Richardson percebessem que existia. E disse a John Osborne: "Nossa, eu gostaria que um dia você escrevesse uma peça para mim".

O primeiro ato de *The entertainer* me foi enviado a Nova York. Li na hora que chegou e decidi que o papel de Billy Rice, o velho pai, era para mim. Achei-o fascinante. Dava para sentir *o music hall* nos ossos dele e achei que podia fazer qualquer coisa de muito especial com ele.

Telefonei para George, em Londres, e lhe disse que estava interessado. Imagino que tenha transmitido meu interesse a John Osborne. Tempos depois ouvi alguém dizendo que John nunca escrevia com qualquer ator em mente. Talvez fosse verdade, não posso argumentar contra o que se diz ser verdade. Tudo o que sei dizer é que quando o restante de *The entertainer* chegou a Nova York ninguém mais iria fazer o papel de Archie, a não ser eu.

Billy era um ótimo papel, um excelente papel, mas quando li o roteiro inteiro Archie saltou-me das páginas, tinha que ser meu. Telefonei imediatamente para George e disse-lhe que *The entertainer* seria meu próximo projeto.

Quase que imediatamente comecei a me enfronhar na tradição do *music hall*. Não foi muito difícil porque estava tudo lá na peça de John — junto com tantas outras coisas. Era um panorama, uma tela enorme. Os ventos da mudança estavam bem ali. Eu estava no ritmo da nova onda, marchando nele. O registro, a interpretação e a produção.

Que homem mais extraordinário, este George Devine. Era meu melhor amigo. Tinha uma visão e uma compreensão fora do comum. Se você olhar para trás e se inteirar do que aconteceu no Royal Court, na Sloane Square, nos anos 50, ficará surpreso com o que se conseguiu. Uma enorme e triste perda, sua morte prematura.

Assim é que "Maomé" foi ao Court, e não o Court a "Maomé".

A peça foi escrita com grande maestria e técnica... Aquela maravilhosa cena do bolo, a sensação de Phoebe de ter sido violentada quando descobre que tiraram uma fatia do bolo. Eu, entretanto, tive problemas com aquelas pavorosas piadas, porque era dificílimo não conquistar a platéia cedo demais. Para começar, o espectador ficava encantado com minhas tiradas, cativado por meu virtuosismo, mas aos poucos eu tinha que construir a sensação de tristeza, cansaço, exaustão, até que não sobrasse uma risada sequer na casa. Então, sim, sabia que tinha deslanchado. Entretanto, não adiantaria batalhar para botá-los contra mim logo de cara, não adiantaria mesmo. Eu tinha que ir muito devagar na revelação de quão antipático eu era.

Serei eternamente grato àquela época, me lembrarei daqueles tempos com afeto. Archie Rice: lá está ele, sob os refletores, só, triste e sorrindo. Um chapéu-coco, uma bengala, sobrancelhas, uma falha nos dentes da frente e olhar mortiço...

Suponho que, aonde quer que eu vá, haverá sempre um pedaço da Sloane Square no meu coração.

Falo como se o Royal Court fosse coisa nova para mim. Isso não chega a ser verdade: já tinha estado lá vinte e nove anos antes. Mas o significado do Court, em 1957, era novo para mim. Tinha estado lá em 1928 com a Birmingham Re-

pertory Company, de janeiro a maio, fazendo Malcolm num *Macbeth* modernizado, o papel-título em *Harold* (Tennyson), o Senhor em *A megera domada (The taming of the shrew)* (papel que me foi oferecido obviamente para checar se eu sofria de cabeça inchada) e o Jovem em *The adding machine* (Elmer Rice). Curioso que para lá voltasse como Archie Rice.

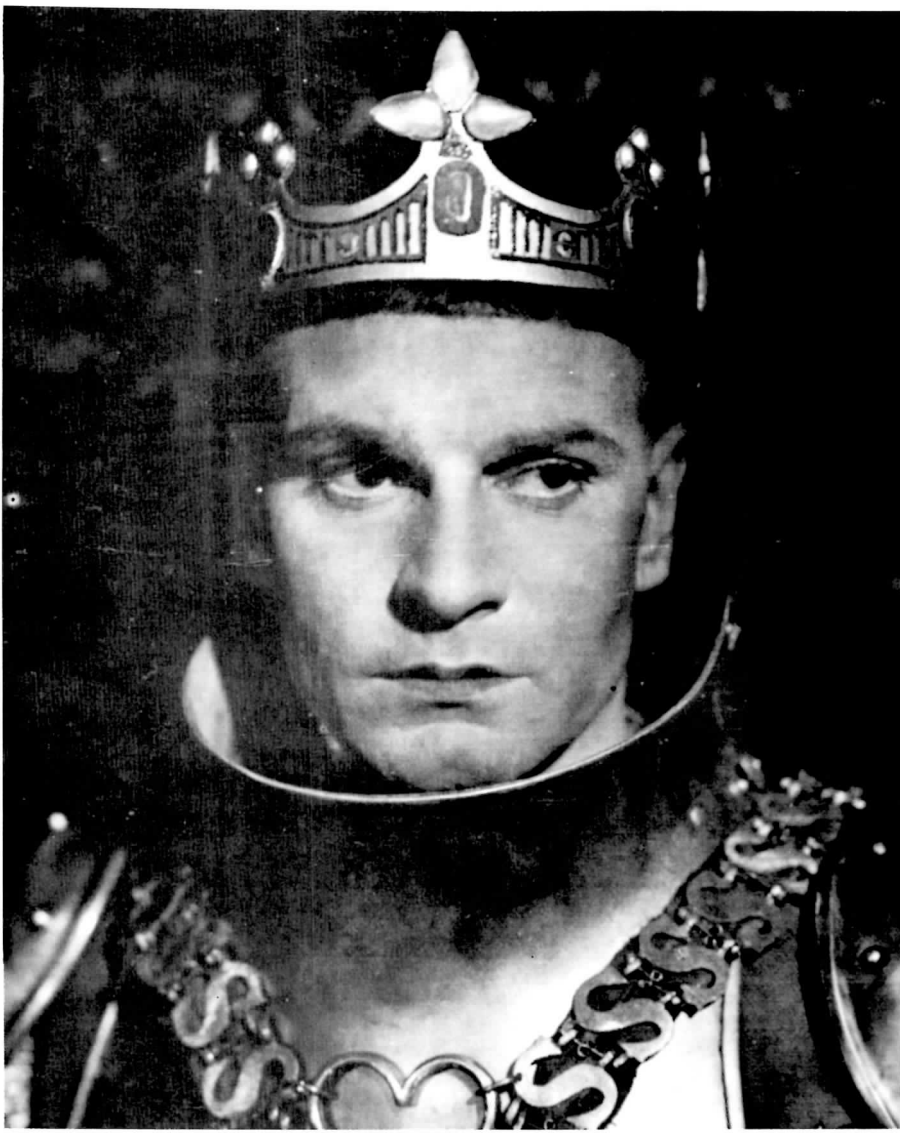
Archie, o bailarino-cantor, rebaixado a duas aparições noturnas num teatro de revista, lascivo, corrupto e triste, com um dom para a auto-análise destrutiva. Sempre o vi como um homem consciente de seu fracasso, varrendo tudo para debaixo do tapete, sob um véu de gim. Ele sabia onde estava e o que tinha virado, e o único jeito de lidar com a situação era abdicando de toda e qualquer responsabilidade. Para mim, John Osborne tinha posto toda a sociedade contemporânea inglesa no palco com uma pincelada só. Era uma tela épica e o pincel brilhantemente ousado.

Sempre achei o *music hall* fascinante. Toda aquela coragem, bravura, o sorriso pintado na cara do humorista quando tudo o que a casa sem graça e os impermeáveis escusos querem é o nu estático. Eis aí o teatro. O coração despedaçado, boiando num mar de gim. Os olhos parados e nada por trás. Palhaços sempre me fizeram chorar.

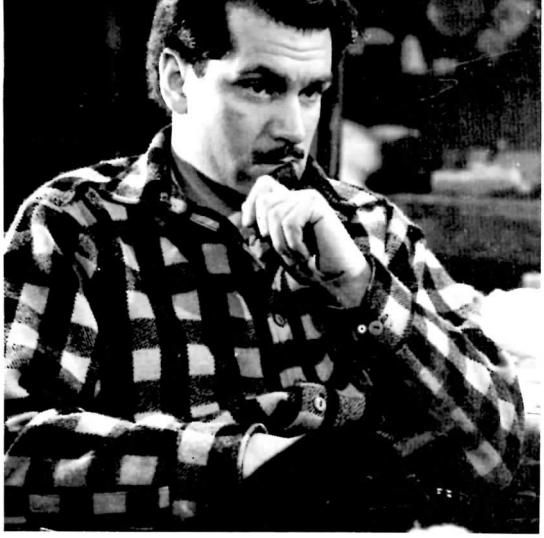
O music hall, teatro de variedades, *vaudeville* — seja lá o que for —, sempre esteve muito perto da minha concepção de teatro, do teatro "legítimo", como se diz. Que termo mais ridículo! "Legítimo", "correto" — será que isso quer dizer que a revista é "ilegítima" e "errada"? Por que sempre colocamos tudo sob etiquetas? Será que não dá para perceber que somos todos *entertainers,* de Henry Irving a George Robey?

A dicção de Robey era qualquer coisa. Aqueles rapazes do *music hall* não usavam microfone e suas consoantes costumavam bater na parede do fundo do maior teatro do mundo — *smack* para vocês todos. Naquela época, ninguém ouvia alguém dizer "eu não ouvi".

A diferença entre o humorista e o ator é que o cômico tem um colóquio com a platéia. Continua sendo uma rua de mão dupla, continua sendo um diálogo, e não um monólogo.



Página anterior: como Iago, em Otelo, *1938.* *Acima:* Henrique V, *1945.*



No filme 49.° paralelo, *1941.*

Como Shallow, com Ralph Richardson (Falstaff), em Henrique IV, parte II, *1945.*

Abaixo: com Vivien Leigh, em Hamlet.

Abaixo: Hamlet, *1948.*

Acima: como Malcolm, em Macbeth, *1928.*

Como Archie Rice, em The entertainer.

Como Big Daddy, em Gata em teto de zinco quente, *1976.*

Como Romeu, com Edith Evans (Ama) e John Gielgud (Mercúcio), 1935.

Três cavaleiros: Ralph Richardson, Olivier e John Gielgud, em Wagner, *1984.*

Com Leigh, em Antônio e Cleópatra, *1951.*

Dirigindo (acima) e interpretando (abaixo), no filme Henrique V, *1945.*

Página seguinte: Rei Lear, *1946.*

O humorista, sem reação, é um cadáver, por isso o público tem que ser seu alimento. Ver a atuação de um grande humorista é tão emocionante, se não mais, quanto assistir a um *Hamlet* excelente. O humorista vive perigosamente. Está sempre no fio da navalha. Um segundo dessincronizado e a platéia cai em cima. Estão todos lá, esperando. Rindo e esperando.

O *music hall* está mais perto do teatro do século XIX do que do de hoje. Ainda se comiam laranjas, cascas por toda a parte, e o ar era doce e pegajoso. Amassavam-se cascas de amendoim o tempo todo e o público transitava dos bares aos banheiros e dali para as cadeiras. Alguns iam só para ver um número predileto, depois iam embora. Era como o cinema, suponho, ou a televisão, só que as imagens respondiam e você podia atirar coisas contra elas sem ser preso. Tudo fazia parte integrante do entretenimento.

É triste pensar que, quando Archie Rice surgiu, o *music hall* já tinha quase desaparecido. Ainda havia um punhado de gente na Inglaterra. O Chelsea Palace tinha virado uma loja, o Collins Music Hall, em Islington, tinha se transformado numa carpintaria e o Met, na Edgware Road, talvez o mais famoso de todos, tinha desaparecido sob a nova arquitetura. Desapareceram todos eles. Cederam lugar aos saguões de bingo e boliche. Os comediantes tiveram que descobrir uma saída por meio dos clubes ou da televisão. Não havia muito mais o que eu pudesse observar. O *music hall* estava se desintegrando, assim como o Império, e esta era exatamente a tese central de John.

Entrar dentro de Archie não foi tão fácil quanto imaginei. Sempre há aquele tremor lá dentro, sem saber qual vai ser o resultado final. Não importa quanto você tenha preparado de antemão o papel, nada acontece até que você entre na sala de ensaios e comece, timidamente, a exercitar os músculos. É aí que você pratica a respiração boca a boca para ver se a personagem retorna à vida. Ainda que você seja experiente, o primeiro encontro sempre faz o coração bater mais rápido. Sempre há a inevitável conversa antes, tentando adiar aquele momento de abrir o roteiro, quando o autor ouve pela

primeira vez da boca de outros o que escreveu para si. Ninguém sabe se vai funcionar, por melhor que seja a peça. As palavras têm que saltar e segurar.

Todo mundo adiando o momento, papo-furado. Ninguém escuta o outro.

— Olá, que bom ver você!

— E você... você também.

— Tem visto o Fred ultimamente?

— Não, e você?

— Não...

Pausa.

— Pena.

— Continua bebendo, suponho.

— É, suponho que sim.

— Pecado.

— Podia ter feito tantas coisas.

— Ela largou dele.

— Largou?

— Já faz tempo... e não sou eu que vou condená-la.

De que diabos estamos falando? *De quem* estamos falando? O diretor de cena mostra onde está o café. Toma-se café. Preto, com leite, sem açúcar, sei lá.

— Um biscoitinho?

— Obrigado.

Migalhas na boca, o café quente demais. Quem sabe seria melhor não fazer a leitura. Bobagem. Por que estou nervoso? Já fiz isso um milhão de vezes. Estou lá onde muita gente gostaria de estar. Não tenho motivo algum para estar nervoso, sou um astro. Não está funcionando. *Estou* nervoso. Estou bem nervoso. Pense em todas as estréias, em todos os papéis já representados nesses anos. Pense... Ora, estou com cinqüenta anos, tenho estado nisso minha vida toda. Nasci ator. Olhe a coisa toda desse ângulo: *eles* estão nervosos, *eles* são os filhotes, você é o cachorro velho. Fique quieto e beba o café.

— Como vai indo *O príncipe adormecido*... perdão, *O príncipe e a corista*?

— Bem.

— Terminado?

— Sim.

— Como é ela?

— Hein?

— Marilyn Monroe.

— Ah.

Ela deve estar nervosa, senão não faria perguntas tão imbecis. Archie Rice, pense em Archie Rice.

— Acho que ela tem talento.

— Tem.

Ache o que quiser.

— Vulnerável?

Se você soubesse. Será que Archie Rice é vulnerável? Teria talento? Será que tinha algum talento? Quão consciente está de sua situação? Alguma vez foi o primeiro do show? Teria amado Phoebe algum dia? Teria se amado? Suez... o que eu achava de Suez? Isso importa? Tudo importa.

— Ela é obviamente muito mais inteligente do que sua publicidade nos quer fazer acreditar.

Preciso comprar um livro com canções de *music hall*. Tenho que ir assistir a mais alguns shows, shows ruins. Quem sabe à beira-mar. Eu realmente gostaria de saber qual é a sensação de estar lá em cima sozinho. Com Shakespeare não é a mesma coisa. Em Shakespeare, quando chega o solilóquio, você já está confortavelmente instalado na personagem. O cômico fica inteiramente a sós, com a calça arriada e embrulhado na sua própria personalidade.

— Miller estava por lá?

Archie é vulnerável, muito vulnerável. Há um grande laço à espera dele nos bastidores.

— Marilyn Miller não é a mesma coisa, é?

Lá em cima, olhando para um mar de expressões vazias. Rezando pela primeira risada. Nada em troco, exceto um hálito frio. Qual é o chamado cemitério do humorista? Será que é o Glasgow Empire? Preciso descobrir. Acho que é por lá.

— Combinação engraçada essa, não, Miller e Monroe.

A tentação de ser bom vai existir sempre. Tenho de lembrar de evitá-la. Archie, quando eu o pegar, estará liquidado.

— Bom, a verdade é que eu achava Vivien magnífica no palco.

Esse é realmente o grande problema: ser molambento e divertido ao mesmo tempo.

— Vivien era divina.

O que teria pensado Archie de Marilyn Monroe? Isso sim é que teria sido um senhor encontro, aqueles dois juntos.

— Sincronia perfeita, e ela era tão linda.

Espere um pouco, talvez tenham se encontrado. Podiam ter estado no mesmo show. Não Monroe, a personagem. A corista. Archie pode bem ter imaginado que acariciava seus seios. É isso, pense por esse lado.

Que jornal ele lê? Ele lê jornal? Claro que sim. Mas será que ele lê todo dia? Lê. Por quê? Para ver se seu nome saiu na página de obituários.

— Já pensou em fazer uma peça de Arthur Miller?

Ele lê os jornais para se manter em dia, o chiste político — sempre é bom para o show. Deixe que pensem que você é mais inteligente que eles. Vota para quem? Será que vota? Talvez não. Votar seria fazer parte demais do sistema. O Fisco o acharia. O Fisco vai descobri-lo. Seu bicho-papão.

— Você ficaria ótimo como Willey Loman.

O que é que Archie bebe? Cerveja Bass, de barril, claro... claro. Eles não têm essa cerveja no Canadá, têm? Ele nunca sobreviveria no Canadá, ele nunca sobreviveria fora de seu mundinho. Archie, ele...

— Mais café?

Está funcionando, meu Deus, está funcionando. Estou começando a me apaixonar por ele. Tony Guthrie, está acontecendo tudo de novo.

— Bem, vamos sentar e fazer a leitura?

Sentamo-nos e Archie estava vivo. Archie Rice estava a bordo e o trem partindo da estação, destino ignorado.

Claro que eu tinha dado duro com o texto antes da primeira leitura, como eu sempre faço, mas mesmo que você

conheça muito bem o roteiro, que você trabalhe arduamente com ele, ainda assim tem de dar o primeiro salto, e isto não acontece até você conhecer seus companheiros de cena. Então, e só então, é que você tem uma percepção real de sua personagem, porque aí ela é vista através dos olhos dos outros.

Sempre achei que você tem de se ater às verrugas para descobrir a pessoa verdadeira, e nisso Archie Rice não era exceção. Não se trata de somá-las; é uma questão de dissecá-las para ver o que há embaixo. Se quiser, depois pode somar de novo as tais verrugas. No caso de Archie, eu tive realmente que cavoucar e lá no fundo descobri ouro. O ouro que tinha sido posto por John Osborne. Foi como acender fogos de artifício com uma vareta bem comprida: queimando devagar até tocar a pólvora e aí o céu se incendiou em cores.

Aprendi a dançar, aprendi a cantar como acho que Archie cantaria e aprendi a solidão de um humorista.

Os não-iniciados podem pensar que a coisa mais difícil de conseguir, para mim, foi a mediocridade de Archie. Sinto desapontá-los, mas vejo bastante disso em mim mesmo. Tudo dentro de um ator está voltado para fazer com que as coisas funcionem bem — a sincronia a tempo, cantar corretamente, executar com perfeição os números de dança. Mas aqui tudo era meio fora do eixo, só que o ator dentro de mim continuava precisando da platéia. Foi um período emocionante e difícil. Muito emocionante.

John me levou aos *music hall* que ainda restavam e devagar comecei a ver o pano de fundo. O quebra-cabeça começou a fazer sentido.

Para fazer mal as coisas, primeiro você tem que ser capaz de fazê-las muito bem, por isso minha dança seguiu na trilha de Fred Astaire e minhas canções na de Mario Lanza. Exagero um pouquinho, claro. Acho que mais ou menos na época em que me declarei pronto, poderia ter feito uma tentativa razoável de me apresentar sozinho e dizer um chiste ou dois de autoria de outrem a um público desprevenido em, digamos, Hull. Será?

Parece tudo tão fácil visto a distância. O cômico à vontade, dançando sorridente. Acredite-me, não é. Descubra o

rosto na platéia, a mulher que vai dar risotinhas... onde está ela? Ah, lá está ela. Vamos, ria, sua chata, ria. Olhe um atrasadinho. Aproveite a deixa, respire um instante. Pausa, ritmo, pausa, linha final. Nem uma risada — tente de novo. "Vocês conhecem aquela do...?"

— Conheço.

Quem disse isso? Ignore, não vai se repetir. "Bom, vou contar assim mesmo."

— Não, obrigado.

Por que ele não se cala? Está ganhando mais risadas que eu. Credo, preciso de um gim. Uma dose grande, várias doses grandes. Devia ter tomado uns tragos antes. Mas eu tomei. Será que é esse o problema? Ritmo — não tem nada errado com meu ritmo. Estaria muito bem se aquele idiota calasse a boca. Devolvam-lhe o dinheiro — mandem-no para casa.

Estou morrendo aqui em cima. Você está me matando, seu maldito. Está me esganando. Tire as mãos do meu pescoço!

— Fora, você é uma porcaria.

Pense em alguma coisa engraçada para dizer. Vamos, você é capaz. Diga algo.

— Você é tão engraçado quanto o traseiro do meu cachorro.

Alguém, por favor, faça-o calar-se. Se eu tivesse um revólver, eu o mataria. Se eu tivesse uma metralhadora, mataria a cambada toda.

— Tragam um laço e tirem-no daqui.

Por que todo mundo acha que ele é tão engraçado? Alguém o está pagando, é isso. Ele foi mandado por um dos meus rivais. Mundo irascível, este. Alguém está querendo o meu emprego.

— Ele está bêbado, estou sentindo daqui o cheiro de gim.

Se ele não calar a boca, estarei fora do circuito e não há outros depois deste. Já passei por todos, do Palladium ao Scunthorpe Music Hall.

— Tragam as moças, queremos ver peito.

Não tem graça, não tem a menor graça. Ele está destruindo minha vida. Depois disso vou ficar sem trabalho, sem dinheiro e sem comida. Será que ele não vê o que está fazendo?

— Vamos lá com isso, ou então caia fora.

Meu Deus, alguém mais também entrou no meio. Vou ser linchado.

— Vamos!

Se você se acha tão esperto, então por que não vem aqui e faz? O problema é que provavelmente ele conseguiria. Não, não. É fácil de lá de baixo, até eu. Pense em alguma coisa, vamos lá, pense em algo... faça um sinal ao maestro e comece a cantar. Isso... certo... música... vamos lá, Bill, música.

Bom, talvez seja melhor deixar tudo isso com aqueles que foram escolados para a coisa, aqueles anônimos Archie Rice que transitam pelos tablados de clubes e salões, colônias de férias e temporadas de verão. Aqueles valorosos astros do *vaudeville,* que nunca chegam a ser mais que uma migalha no Templo da Fama. Tiro meu chapéu ao herói do boteco, ao homenzinho que tem coragem suficiente para tentar arrancar uma risada de um bloco de rocha, o bobo da corte sorridente, para sempre arrancado de cena pelo laço da gerência. Deixo isso com eles.

Archie Rice foi um marco em minha carreira, um marco de que tenho muito orgulho. Mas seja lá o que for que se diga de minha atuação devemos sempre nos voltar para o homem que tornou isso possível, para o homem que, com *Look back in anger, Luther* e *Inadmissible evidence,* pintou o céu teatral com enormes, magistrais e emocionantes pinceladas.

Às vezes via John Osborne como um jovem leão. Outro assim era Trevor Griffiths. John Dexter (um de meus diretores associados do National Theatre, quando ele ainda funcionava no Old Vic, em Waterloo Road, porque o complexo de South Bank ainda não tinha sido construído) certa vez largou um roteiro em cima de minha mesa e disse: "Leia isto; você não vai gostar, mas leia assim mesmo. *Eu* acho que de-

vemos montá-la. Você não vai concordar". Muito esperto, John sabia o que estava fazendo. Primeiro lance o desafio, provoque, cutuque, depois sente-se e observe o que acontece. Claro que li *The party* imediatamente e achei-a fascinante. Era uma peça política, mas não estava sobrecarregada pelas convicções do autor. Tinha talento demais para isso. Não havia dúvida de que Trevor Griffiths tinha talento considerável e, na minha opinião, devia gozar das facilidades do National Theatre para flexionar seus músculos.

Sugeri fazer o papel de Tagg, um ótimo papel embora não seja o principal, e com dois benefícios adicionais, dois desafios: um discurso de vinte minutos e um sotaque de Glasgow.

Esta seria a última vez que eu atuaria no teatro Old Vic, sobre a qual disse Joan: "Se você fizer *Rei Lear*, eu te mato". E não havia como sair pela tangente. Nunca fui daqueles que se esgueiram pela porta de trás.

O que eu não sabia, ou talvez não tenha sabido prever, é que aquela seria minha última atuação no palco, profissionalmente falando. É curioso lembrar isso agora: será que se soubesse teria feito a mesma escolha? Com toda certeza. Olhe sempre para o futuro. Seja positivo e olhe em frente. De qualquer maneira, no que me dizia respeito, na época aquela era apenas minha última aparição no Old Vic. Eu ainda tinha muitos tablados por trilhar. Já estava pensando em Lear e coisas que tais.

Trabalhei no discurso noite e dia durante os quatro meses de verão. Sabia por experiência própria que seria preciso primeiro aprender as palavras. Então, depois que tivesse todas elas na ponta da língua, aí trabalharia no sotaque. Tentar aprender o texto e o sotaque ao mesmo tempo teria sido uma terrível burrice porque depararia com um problema duplo. Todas as manhãs, entre seis e oito, eu me atracava com ele como um terrier, pondo aos poucos mais falas na cabeça, milímetro por milímetro, palavra por palavra, sílaba por sílaba. Martelando tudo naquelas velhas células decadentes. Eu estava com sessenta e quatro anos e a memória já não me ajudava tanto quanto nos velhos tempos. Comecei a me ad-

moestar como um irado professor primário: "Ora, ora, Olivier, não é tão difícil assim. Você decorou James Tyrone há dois anos, um papel bem maior que este".

— Isso foi há dois anos.

Mas lá fui eu, incansável, confiando o roteiro às mãos relutantes do primeiro que me surgia na frente. "Ouça só um pouquinho, certo?" Tenho certeza de que os hóspedes de fim de semana costumavam se esconder atrás dos arbustos — "cuidado, Larry está no jardim". Devagar, penosamente, pus tudo em ordem. O primeiro ensaio estava próximo. Queria estar pronto.

Encontramo-nos todos na Aquinas Street, onde ficavam os escritórios do National Theatre. Como já contei antes, em *The entertainer,* os costumeiros sobressaltos do primeiro ensaio estavam no ar. Alguns atores ficam tão introvertidos que decidem que não vão deixar ninguém ouvir uma palavra sequer daquilo que dizem. Falam diretamente com seu pulôver. Apresso-me em dizer que não sou um desses; solto tudo, seja o que for.

Começamos a ler e a certa altura chegamos no trecho do discurso. Percebi que a companhia estava esperando. Muito bem, pensei, lá vou eu. Fechei o roteiro e comecei. Era aqui, aqui estava meu primeiro obstáculo. Mergulhei. Sabia que todos os olhos estavam cravados em mim. Vinte minutos depois, eu tinha conseguido. Palavra por palavra. Não lembro muito bem, mas parece-me que houve um murmúrio de aprovação.

Os ensaios foram bem, mas quanto mais próximos chegávamos da estréia, mais longe me parecia o roteiro. Eu sabia, por Deus, eu sabia as palavras. Mas será que elas me conheciam?

De repente, estávamos lá, na primeira noite da pré-estréia, em minha última atuação no Old Vic. O palco onde eu fizera príncipes e reis por tantos anos, desde 1937, iria me receber em 1973 como um revolucionário de Glasgow, num terno mal ajambrado. No fundo, muito engraçado, suponho.

Quando fiz minha primeira entrada, o elenco já estava em cena há algum tempo, todos acomodados. Aquele espaço aconchegante sob o calor dos refletores tinha virado a casa deles. Estavam confortáveis e à vontade — ou, se não estavam, pareciam estar. E lá ia eu, o recém-chegado, o intruso, o estrangeiro, em meu terno amarrotado, sem nenhum disfarce a não ser um sotaque de Glasgow. "Lá está ele", quase podia ouvi-los comentar. "Vai, mostre-nos agora de que é capaz!" Provavelmente ninguém estava pensando nisso, mas é isso que eu achava que a platéia estava pensando. Laurence Olivier tinha entrado na sala vagamente disfarçado de John Tagg. Tinha corrido o boato de que eu ia tentar falar por vinte minutos e foram todos me ver fritar no espeto da memória.

Sentei-me no sofá, no meio do palco. Dei uma olhada nas primeiras filas... Deus meu!, será que estavam mesmo checando o relógio? Sempre existe aquele medo, depois que você está na coisa há algum tempo e goza de um certo sucesso, de que alguém na platéia, que nunca o viu antes, depois de uns momentos se vire para o companheiro e comente: "Por que tanto barulho? *Aquilo* é Laurence Olivier?" Sentia esse medo. Era quase certo que havia gente ali que nunca tinha me visto antes e, a julgar pelo número de caras japonesas, nem sequer ouvido falar de mim. Mãos no colo, parecendo perfeitamente à vontade (ah!, sempre os faça pensar que você está confiante), eu comecei.

Vinte minutos é um longo tempo, um tempo bem longo. Sentia os olhos de minha companhia me incentivando. Os dois cérebros começaram a funcionar, aquele que falava o texto e aquele encarregado do texto. Este é John Tagg, não Laurence Olivier. Trevor Griffiths por John Tagg, John Dexter por John Tagg. Trinta segundos depois de iniciado o discurso, John Tagg assume o controle. De repente, estamos todos juntos. É isso que é a peça, dê lugar ao homem, deixe-o falar, deixe que *The party* fale.

É no momento em que o ator começa que tanto o diretor quanto o autor se sentem mais vulneráveis, porque não há mais nada que possam fazer. Assim que o ator está daquele lado dos refletores, ele, e só ele, está no comando. Bom, mau

ou indiferente, ele é o chefe. O diretor e o autor têm que ficar calados: no que lhes diz respeito, são impotentes, podem até ir para casa. Você, o ator, é o "tal", e eles precisam confiar em você. Semanas e semanas de ensaios, revisões e trabalho estão se concretizando lá em cima, no lugar que cabe ao ator. Ele está em seu território e ninguém mais deve entrar, salvo um outro ator.

A porta nos fundos do teatro abre e fecha de novo. Alguém saiu. Quem? John, Trevor? Agora não tem importância. Estou na pista... estou pilotando.

— Não fique muito confiante, Olivier. É aí que ele pega você, o bicho-papão que rouba suas falas antes que cheguem aos lábios. Respeito.

— Devo estar na metade, já. Sem muitas tosses. Estão ouvindo, por Deus, estão ouvindo.

De repente, estava acabado. Estava do outro lado do túnel, tinha cruzado a fita que atravessava a pista vocabular do autor. Tinha passado. Feito o trajeto. Posso não ter sido absolutamente perfeito no que tange ao texto, mas cheguei lá. Nenhuma noite é fácil com John Tagg, cada espetáculo é um imenso desafio, mas é assim que tem de ser.

Espero que Trevor não pense que estava mais preocupado com meu discurso do que com sua peça. É muito boa e tenho certeza de que será montada inúmeras vezes. Sou-lhe grato por ter me dado um tal animal, com quem me digladiar noite após noite enquanto me preparava para dizer adeus ao Old Vic e ao National.

Falei neste capítulo de duas peças em particular porque ambas tiveram um interesse especial para mim. *The entertainer* marcou minha entrada no novo teatro e também me apresentou à atriz de olhos negros que viria a ser minha terceira mulher. Minha escolha de *The party* para a saída foi obviamente recebida com muitos incentivos por Joan e John Dexter, ambos protegidos de Devine, do Royal Court. Nesse meio tempo, claro, houve grandes mudanças em minha vida e carreira, começando pela diretoria do Chichester Festival Theatre, em 1962, seguida da formação da National Theatre Company, em 1963. Foi uma época esfuziante. Tinha um novo

propósito, um novo brinquedo em forma de palco aberto e a tarefa emocionante de planejar o futuro.

George Devine tinha me aberto o caminho e eu sabia que não se importaria se furtasse alguns de seus melhores talentos para a nova empreitada. Além de ser um mostruário para os escritores contemporâneos (Pinter, Wesker, Ionesco, Beckett, Osborne etc.), o Royal Court tinha produzido uma nova raça de atores e diretores, e cabia a mim conhecê-los. Aí se incluíam Albert Finney, Alan Bates, Robert Stephens, Frank Finlay, Peter O'Toole, William Gaskill e Joan Plowright, e, juntamente com Maggie Smith, Anthony Hopkins e Derek Jacobi, vieram unir-se a mim no National. A maioria fazia parte do influxo de talentos regionais dos anos 60 (quando os Beatles tomaram conta do mundo). Possuíam uma realidade, criatividade e espontaneidade que levaram riqueza e variedade ao palco. Senti imediatamente que eles fariam o tipo de companhia que tinha à minha volta no St. James's parecer um tantinho fora do mundo. Quando algo é feito de um jeito e num estilo novo, a atmosfera carrega e você não escapa de respirá-la. Claro que os estilos de interpretação mudam a cada quinze anos, mais ou menos, e na Grã-Bretanha estão invariavelmente associados às transformações políticas e sociais. Qualquer ator inglês com um passado em escola particular e um sotaque muito classe-alta iria passar por maus bocados nos próximos quinze anos. (Não foram poucos os que recorreram à abdicação de suas famílias e à adoção de uma balconista *cockney* [1] por mãe!)

De fato, como escreveu Tynan sobre a geração de Osborne:

> *Pela primeira vez estava reconhecendo no palco gente com quem tinha morado em quartos alugados, com quem tinha esperado o ônibus, com quem tinha conversado nas sociedades de teatro amador de minha cidade natal, Birmingham. Pela primeira vez minha*

1 Classificação sociolingüística da classe operária de Londres. (N. do T.)

própria geração estava no palco, não por tolerância, e sim por direito, dizendo o tipo de coisas que tínhamos discutido noites a fio na faculdade. Só que agora estavam dizendo tudo em público, a uma platéia que não estava acostumada a ouvir isso. Era uma geração bem instruída. Eram adolescentes, suponho, durante os primeiros governos trabalhistas do pós-guerra[1]*, e tinham chegado à maturidade bem certos quanto à porção que lhes cabia no futuro do país. Tinham um quinhão naquilo que a sociedade pretendia e iria fazer e não estavam mais dispostos a ser admitidos nas artes através de paciência: as artes eram seu negócio e o negócio eram as artes!*

Esta nova geração de atores, era, em parte, um produto das novas condições, mas eu me senti alegremente em sintonia com muitas de suas qualidades. Restava ainda saber se conseguiriam atuar com igual sucesso nos clássicos. Mas meu instinto me dizia que uma combinação criteriosa do velho e do novo era a única forma de obter o tipo de grupo que estava decidido a formar. Durante toda a minha vida bati-me para levar o público à consciência e apreciação do teatro como arte, e não apenas como uma habilidade de interpretrar. Este seria um de meus maiores objetivos no National Theatre.

1 É desta época a criação e concretização do Estado do Bem-Estar Social. (N. do T.)

13
O COLOSSO DO DRAMA

Eugene O'Neill é o pai do teatro moderno americano: sua influência se faz sentir em todos os dramaturgos modernos dos Estados Unidos, de Tennessee Williams e Arthur Miller a Sam Sheppard e David Mamet, bem como a inúmeros dramaturgos britânicos. O'Neill foi um colosso do teatro do século XX: ousou e obteve êxito.

Sua mulher conta que ele se trancava durante semanas, enquanto escrevia, sem lhe dirigir uma palavra. Quando descia para fazer um lanche ou uma refeição, simplesmente ficava à mesa, beliscando alguma coisa, os olhos inchados de tanto chorar. Embora todos os dramaturgos devam escrever a partir de algumas experiências de vida, sempre achei que O'Neill viveu de fato tudo aquilo que expressou em palavras.

Ele pôs no papel suas experiências reais, de maneira que parecessem uma foto antiga, toda em sépia e indistinta, memórias do passado — o dramaturgo biográfico.

Era um escritor com um enorme coração, que de quando em quando abria para nele mergulhar sua pena. Não surpreende, creio, que tenha proibido a montagem de *Longa jornada noite adentro (Long day's journey into night)* até sua morte. Era muito íntima, muito pessoal, muito sangue e sofrimento, embora deva ter sido estranho não ver sua obra-

prima no palco. Um músico com todos os sons na cabeça e nenhum instrumento para produzi-los, um pouco como Beethoven, imagino. Ainda assim, alguma parte dentro dele deve ter se arrependido. No entanto, não é nada fácil extravasar sua vida no palco e dizer: "Foi assim". E quando a verdade crua é revelada, como acredito ser o caso nessa peça, ninguém quer ser criticado.

O'Neill provavelmente pensou muito sobre a reação que sua peça provocaria, pois sabia que todos quereriam vê-la assim que fosse possível. De fato, provavelmente queria que o mundo o notasse, do contrário não a teria escrito, ou então teria queimado cada folha que tirasse da máquina de escrever.

Era mais ou menos como se dissesse: "Pronto, foi assim que aconteceu, foi realmente assim, esta é a dor com a qual vivi minha vida inteira. Pode me chamar de romântico, mas sei que sou realista. Você acha que me afogo em minha imaginação, mas não tenho imaginação, meu cérebro arde com fatos puros, reais".

É fascinante ler suas primeiras obras e ver o dramaturgo surgindo. Eram cruas, e as pinceladas, ingênuas. Ele jogava idéias e imaginação sobre o papel, aparentemente sem qualquer consideração pelo palco ou pela forma dramática. Escrevia filmes para o teatro. "Cena um: um barco no Caribe" — coisas assim. Adeus às janelas francesas e à delicada chávena de chá. Um barco no Caribe, um botequim nas docas de Londres. Neblina e prostitutas, cafetões e gângsters. Ele pôs no palco o mar, a lua, as estrelas, casa de máquinas e morte. Verrugas, marcas e bolhas, estavam todas presentes. Ele demoliu um mito teatral e retomou o essencial. Recolocou a terra no teatro e fez a gente sentir o cheiro de suor.

De *Long voyage home* até *Longa jornada*, o aperfeiçoamento do escritor é inacreditável. Mas se percebe que saíram da mesma mão, a pena empunhada para estocar como uma espada.

Nas peças intermediárias, vêem-se o jovem e o homem maduro caminhando lado a lado, de mãos dadas; finalmente, nas últimas, o homem maduro diz ao jovem que se cale e não apareça toda hora como uma caixa de surpresas. Pouco

a pouco a pena do mais velho afasta o lápis do jovem O'Neill, que atravessou o mundo num barco, contemplou as estrelas e sonhou com o que seria.

Era um escritor completo, e foi muita sorte nossa ele não ter optado por escrever romances, o que, na época, teria sido o caminho óbvio a seguir. Quer dizer, quando se deseja mar, estrelas, luas e neblina, adota-se o romance — mas não O'Neill. Ele tinha, sem dúvida, familiaridade com a forma dramática, já que seu pai era ator.

Ia dizer que não deve ter sido fácil ter um ator como pai, mas depois me lembrei de que, tendo quatro filhos, eu estava apontando para mim mesmo. Acho que o que eu queria dizer é que não deve ter sido nada fácil ter *aquele* ator como pai. Não... acho que não devia ter dito isso também. Mas pouco importa, agora já disse.

Claro que só se pode olhar para o pai de O'Neill através dos olhos de O'Neill. Talvez o velho não fosse tão ruim assim. Obteve certo sucesso e a família vivia com algum conforto. Quem sabe O'Neill se amargurasse porque o pai não tinha dado vazão a seu potencial, optando pelo que poderia parecer dinheiro fácil. Por outro lado, talvez o pai tenha dado vazão a seu potencial e chegado até onde podia chegar.

Seja como for, o homem que criou o teatro moderno americano nos foi trazido à luz por aquele pai e aquela mãe; o ator e a viciada em drogas. É interessante pensar que o ambiente que o criou era o do fazedor de ilusões e da tomadora de ilusões. Será que isso explica um pouco do íntimo de todos nós?

Foi-me sugerido, de novo por Kenneth Tynan, que eu fizesse James Tyrone em *Longa jornada noite adentro*, nos primórdios do National. Mas eu não quis. Receava o papel, depois de vê-lo interpretado por Frederic March na montagem original. Não que March tenha me desalentado, embora fosse uma tremenda atuação a ser seguida; é que eu realmente não queria fazer o papel de um ator. Senti que o faria muito bem, mas alguma coisa me dizia para não fazê-lo. Tinha uma forte resistência a interpretar um papel de ator, mas pouco antes, curiosamente, montara de muito bom grado uma peça

na mesma linha, no St. James's, *Winter Journey*, em que Michael Redgrave conseguiu uma extraordinária atuação no papel de um ator alcoólatra. Amedrontadora e autêntica.

Por que razão, quando ganha vida sob a pena do autor, o pobre velho ator é invariavelmente retratado como um bêbado? Não somos todos assim. Já conheci atores sóbrios em minha vida. Na verdade, já conheci até alguns abstêmios... não muitos, mas alguns.

No entanto, em 1971, decidi enfrentar essa maratona, em parte apoiado por Tynan, mas também forçado por um decréscimo dos recursos financeiros do Old Vic. Parecia a peça ideal para montar naquela época, já que tínhamos de ser econômicos. Um cenário e cinco atores no elenco. Assim o grande deus dinheiro e Ken saíram vitoriosos.

Considerando a situação de um ponto de vista romântico — e por que não? —, O'Neill estendeu sua mão por sobre o oceano Atlântico e nos colocou em movimento de novo.

Portanto, e não pela primeira vez, a falta de recursos me traçou um novo caminho. O velhaco e vagabundo, com sua caixinha de truques e bastões de pintura, sempre trabalhou mais quando o chapéu estava vazio.

Nunca me arrependerei de James Tyrone, e lamentaria muito se o tivesse perdido. Verdade que, se não o tivesse feito, jamais viria a conhecê-lo. Curioso como certos papéis conseguem excitá-lo, consumi-lo, regurgitá-lo e fazê-lo perguntar-se por que houve tantas dúvidas a princípio.

Era um papel grande. O elenco reunia-se uma vez por semana durante cinco semanas para conversar sobre *Longa jornada* e lê-la inteira. Isso nos estimulou a pensar sobre os papéis o tempo todo, ruminando-os, imaginando-os. O importante não é o número de vezes que você ensaia um papel, e sim o período de tempo que ele fica em seu coração.

Quando se interpreta um ator, é preciso ser um pouco amaneirado, afetado, e mesmo assim o público pode ficar na dúvida se é você ou a personagem. Dei ao papel doze versos de Shakespeare, bem curtos, mas o suficiente para consolidar meu papel de ator, o suficiente para criar o silêncio de que se precisa no teatro.

Longa jornada noite adentro é certamente a obra-prima de O'Neill. Infinitamente melhor que *The iceman cometh,* onde ele transbordou, tentando superar a si próprio. O papel de Tyrone é um dos mais ricos do teatro: muito longo, mas quase perfeito. A repetição é um desafio, um delicioso probleminha a superar. Mas adoro desafios.

A peça foi um estrondoso sucesso e parecia inaugurar uma nova era para os cofres do National Theatre: tornamo-nos os queridinhos do teatro subvencionado. As oscilações e mudanças da moda do West End tinham parado bem a nossa porta. Na esteira do sucesso, logo montamos *Jumpers,* de Tom Stoppard, *A primeira página (The front page)* e *O misantropo.* Estávamos de volta ao topo.

É curioso como o público e a crítica (o público talvez por causa da crítica) oscilam entre uma grande companhia e outra. Hoje a coqueluche é National Theatre, amanhã Royal Shakespeare Company. Não há nada de errado nisso, claro. Concorrência em teatro é muito saudável e só leva a um trabalho de qualidade superior. Mas o que os fãs às vezes esquecem é que o mesmo grupo de atores atravessa de um lado a outro do rio [1], dependendo de qual companhia esteja oferecendo os melhores papéis. Existem os fiéis, naturalmente, e estes parecem ficar com o teatro original do ator — em meu caso, o Old Vic, que acabou por se transformar no National.

As concorrências sempre existiram, estimuladas tanto pelo público quanto pelos críticos. Pode-se localizá-las desde os tempos de Shakespeare, e os historiadores poderiam remontar a um período mais distante. Na época, o Globe e o Bear, mais tarde o Theatre Royal e o Covent Garden, depois o Lyceum e Her Majesty's, seguidos por Old Vic e Stratford Memorial, até os dias atuais.

Interessante notar que sempre houve duas companhias principais, onde, mais cedo ou mais tarde, se podem assistir aos maiores atores do momento. Mesmo aqueles que foram seduzidos pelo aceno monetário da grande tela do cinema sem-

1 A companhia do National Theatre tem sede na margem sul (South Bank) e a Royal Shakespeare na margem norte (Barbican) do rio Tâmisa. (N. do T.)

pre acabam voltando, para mergulhar suas raízes no hormônio de seus primórdios. Bem, quase todos, ou pelo menos aqueles que realmente acreditam que devem ao tablado vazio um ou dois "muito obrigado". Os que não voltaram não o tinham no sangue, provavelmente, e são bem-vindos à armadilha de urso de Beverly Hills.

14
HOLLYWOOD NO PRINCÍPIO

Quando fui para Hollywood em 1930, aos 23 anos, era muito esnobe em relação ao cinema. Fui pelo dinheiro — estávamos na Depressão — e pela chance de fama: tentar algo diferente, compensador ou não. Mais provavelmente não.

O cantor de jazz (The jazz singer), o primeiro filme falado, havia sido lançado em 1927, e os estúdios estavam desesperados atrás de atores com boa voz. Eu me considerava um ator shakespeariano e estava certo de que podia falar em qualquer um deles. Ainda não confiava muito em minha aparência, mas o pessoal da RKO me assistiu interpretando Beau Geste numa produção teatral em Londres, dirigida pelo temível Basil Dean, e me achou bastante arrojado, capaz de ser um outro Ronald Colman. Na verdade, eu conformara rigorosamente minha caracterização teatral à de Colman, em seu filme mudo. Basil Dean, um mestre de produções espetaculares, baseou-se totalmente no filme para conceber a peça — um veículo imitando o outro, com os inevitáveis resultados desastrosos. Basil tinha péssima reputação devido a seus singulares métodos tirânicos. E ele me tiranizou quanto quis. Eu me via perdido em meio a centenas de legionários, fumaça, centelhas de fogo reais, toda aquela madeira utilizada na construção dos compactos cenários. E ele gritava para mim

lá do balcão nobre do teatro Her Majesty's: "Mostre-nos um pouco de charme, rapaz. Mais charme, rapaz!" Minha atuação necessitava demais de grandes planos detalhados.

Mesmo naquela época, acredito, eu sabia que ninguém, nem sequer Douglas Fairbanks, conseguiria se equiparar a Ronald Colman num grande plano cinematográfico. Ele era espantoso, porque dono de um belo rosto, porque dono de uma forte mas delicada masculinidade: o ideal do inglês moreno. Em toda minha carreira até então, principalmente com o Birmingham Repertoire, orgulhava-me de esconder minha personalidade de maneira que o público não me reconhecesse nos vários papéis. Fui para Hollywood sem grande confiança em minha personalidade. Poderia me tornar um astro, estava convencido de que sabia representar e tinha o que se considerava essencial nos primeiros filmes falados, um sotaque inglês.

A RKO não me deu nenhum grande papel, e não lhes dei nenhum *close* magnífico. Sabia falar, sem dúvida, mas minhas interpretações eram empoladas, destituídas de vitalidade, de charme. Senti-me, porém, relativamente à vontade em meu último filme para a RKO — *Westward passage,* com Ann Harding — e Greta Garbo gostou de minha atuação. Convidou-me para ser seu galã em *Rainha Cristina (Queen Christina)* e, naturalmente, aceitei. Que oportunidade! Mas depois de duas semanas no estúdio ela me desmascarou. O diretor queria rodar primeiro uma cena de amor — uma lógica hollywoodiana, suponho, para ver se os amantes se harmonizavam antes que se esbanjasse uma grande soma de dinheiro. Mas isso me perturbou. Tomei Garbo nos braços para "despertar sua paixão". Não houve nenhum famoso bater de cílios ou tremido no canto da boca; apenas timidez e frieza no olhar. Tomado de aflição, exagerei. Garbo ficou incomodada com meus puxões e percebeu minha falta de personalidade, um ratinho ante uma leoa. Todas as grandes duplas da tela possuíam personalidade equiparável: Tracy e Hepburn, Bogart e Bacall, Garbo e John Gilbert.

"Queremos que saiba, Larry", disse Walter Wanger, o produtor, quando me despediu, "que estamos loucos para ter

você aqui na Metro." Tentou me agradar, propondo-me um teste para o papel de Romeu com a Julieta de Norma Shearer. "Não acredito em Shakespeare na tela", disse eu. E deixei Hollywood. Ronald Colman ficou, emocionou platéias inteiras com sua voz, duplicou seu charme quando falou e ganhou um Oscar por seu brilhante desempenho em *A double life,* de George Cukor — a história de um ator que interpreta Otelo no palco e que não abandona o trabalho nem mesmo em casa, com resultados desastrosos. (Este foi um dos eternos problemas de Vivien!) Voltei ao palco e ao cinema na Inglaterra, procurando variar ao máximo e deixando meu trabalho no camarim ou no estúdio. Assisti ao *Rainha Cristina* e agradeci a minha boa estrela por ter sido recusado pela maior de todas as estrelas. O papel era ruim e não me proporcionaria a menor chance. Simplesmente era um papel ruim, e nem Gilbert conseguiu torná-lo melhor. Imagine ter um mau desempenho imortalizado num filme de Garbo!

Ronald Colman se tornou um bom amigo e revelou sua natureza, afável e honesta. Vivien e eu passamos a lua-de-mel em seu iate, *The dragoon.* Anos depois, George Cukor — outro amigo e profissional incansável — me disse que Garbo havia ficado chocada com o tratamento que me dispensaram. Pedi-lhe que levasse um recado para ela, em seu retiro: "Parabéns por se ter livrado de mim. Não tenho rancor. Apenas admiração".

Os papéis nos filmes ingleses dos anos 30 eram confiados a atores do palco londrino, e Alexander Korda, que queria uma Hollywood inglesa, tinha mais idéias grandiosas do que a maioria dos diretores nos dois lados do Atlântico. Mas me deu oportunidades, que apenas aproveitei com desdém, porque ainda desprezava o veículo. Sentia-me insatisfeito no cinema e usava grande parte de minha energia tentando consolidar vigorosas interpretações à noite no palco, após um dia de filmagem no estúdio. As equipes e eletricistas ingleses de Korda achavam também que o cinema não era importante, porque lidava com algo efêmero e indigno de confiança chamado entretenimento. Não haviam aprendido a respeitar o veículo. Hollywood, assim como em outra parte dos Estados

Unidos, desenvolvera um saudável respeito pelo dinheiro. E se o cinema dava dinheiro, ora, então merecia respeito! Uma atitude muito mais saudável. Quem deseja ser um afortunado ator ou técnico de cinema deve se livrar de qualquer forma de esnobismo.

Enquanto criava no palco uma interpretação "real" e audaciosa de Mercúcio com o Romeu de John Gielgud (alternávamos os papéis), eu tentava encarnar Orlando numa versão cinematográfica de *Como gostais (As you like it)*, com uma Rosalinda de sotaque alemão, cuja personificação de rapaz mal conseguia iludir o espectador; mas gostavam dela, independentemente do papel. Compus Orlando com o melhor de mim, mas as circunstâncias me eram desfavoráveis. Os rebanhos de carneiro do diretor fugiram com o filme, e, se Walter Wanger tivesse me perguntado o que eu estava fazendo no meio daquela confusão, eu teria respondido, a exemplo de Ralph Richardson: "Ganhando 600 libras por semana". (Cinco sextos para o imposto, é claro.) Korda me deu um bom papel de época em *Fire over England,* ao lado de Vivien (e de Flora Robson, como rainha Elizabeth). No entanto, exagerei demais e, na versão americana, cortaram uma de minhas cenas, porque o público da pré-estréia em Nova York não continha o riso.

Foi então que surgiu o homem que me puxou pelo braço e me trouxe de volta à terra! Se algum ator de cinema tem problema com sua carreira, não consegue dominar o veículo e, de qualquer modo, se pergunta se de fato vale a pena, tomara que ele encontre um homem como William Wyler! Em 1938, quando a guerra estava em pleno curso e eu ainda me preocupava com a aparência de meu rosto na tela, recebi um telegrama: INTERESSADO IDÉIA GOLDWYN PARA VIVIEN VOCÊ E OBERON EM MORROS UIVANTES? Isso não era suficiente para que eu tomasse o primeiro barco ou trem de volta à pavorosa Hollywood, porque me cheirava a Goldwyn — com uma pitada do azedume de Merle Oberon — e também porque Vivien faria Isabella, e não Cathy, o que certamente não se encaixava no plano que ela vinha estabelecendo para

sua carreira. Aos poucos aprendíamos que um ator precisa manipular a carreira com a cabeça fria e decidida.

Foi então que chegou o excelente roteiro: muito versátil, muito americano, de Ben Hecht e Charles MacArthur, autores de *A primeira página (The front page)*. Ainda assim não estava convencido, pois o que é um filme de Hollywood comparado a um grande romance vitoriano?

Então William Wyler me procurou em pessoa, absolutamente encantador e obviamente apaixonado por seu veículo. Embora a princípio tenha me dado a impressão de ser um tanto ingênuo, parecia compreender a personalidade de Heathcliff. Dessa vez também eu fiz meu dever de casa. Aprendi isso com Garbo, que aprendeu tudo o que havia para aprender sobre a rainha Cristina. Mesmo assim tornei a dizer não. Fui assistir ao sucesso de Wyler na época, *Jezebel,* e constatei que ele lidava de um jeito especial com a câmara e o diálogo. Vivien percebeu que eu tinha gostado dele, tinha gostado de Heathcliff, e me convenceu. Quase sempre a cabeça de sua parceira está mais fria que a sua. Acontece que ela nunca passou por maus pedaços em Hollywood.

Todo mundo sabe o que houve durante as filmagens de *O morro dos ventos uivantes (Wuthering heights)*. Enquanto Garbo era fria, Wyler era perverso: uma versão hollywoodiana do implacável Basil Dean. Nessa época, fui atingido por um desses raios de divina revelação — não por nada que Willie Wyler tenha me dito — a respeito de minha maldita cara. "Assuma, conforme-se e use-a; e pare de pensar nela, porque está estragando sua carreira." Naqueles tempos, não se usava muita maquilagem em Hollywood, e para *O morro dos ventos uivantes* eles se limitaram a empoar meu rosto aqui e ali. Decidi esquecer a imagem e dar ao papel uma verdadeira personalidade. Flora Robson, que fazia Ellen, e eu dominávamos mais ou menos o sotaque do condado de Yorkshire — e quem eram os americanos para contestar? —, de modo que, sentindo-me livre, me dei inteiro ao emotivo, passional, desdenhoso e arrogante Heathcliff. O perverso Wyler se limitava a comentar "ruim", pedindo-me para repetir

mil vezes, sem nenhuma explicação, enquanto dava a Merle Oberon toda a atenção que ela pedia.

Wyler estava me amaciando. Com um eventual golpe violento no ego: "Foi uma droga de interpretação exagerada. A que dimensão você ascendeu agora? Mexa esse rabo daí e desça dessa nuvem. Ponha os pés na terra e junte-se a nós". Acho que foi então que lhe disse que o cinema era um veículo anêmico demais para comportar grandes interpretações, o que demonstra quão pretensioso e voluntarioso era eu, embora hoje me lembre de minhas palavras com absoluto horror. Wyler era um cínico e desmascarador, e me trouxe de volta à terra. Eu não sabia nada sobre atuação em cinema, nem que precisava aprender sua técnica. Para compreender isso, levou-me um bom tempo e vários e desagradáveis graus de tortura sob seu impiedoso sarcasmo. "Será que dá para você deixar que esse nosso veiculozinho capte apenas uma de suas carrancas, em vez de uma carranca e um olhar feroz?" Ele sabia que não adiantava me dizer nada. Sabia que, com o tempo, eu recobraria a razão, algum sentimento verdadeiro. Muito lisonjeador. Mas na época eu não via isso. Simplesmente o julgava cruel!

Wyler era um profissional. Gostava de mim e apreciava conversar comigo à noite, em sua casa. (Ou estaria tentando evitar que minha catarse ocorresse no estúdio? Sua perspicácia chegava a esse ponto.) "Gostaria que você fosse mais paciente", dizia. "Mas está redondamente enganado em adotar essa atitude de desprezo. Acredito, sinceramente, que esse é o maior veículo jamais inventado no campo da expressão. Em literatura, teatro grego, em qualquer coisa de que você goste, por mais primitivo que ele seja não há nada que o supere, quando se acredita nele. Não zombe da versão cinematográfica de *Como gostais*. Como qualquer outro autor, Shakespeare pode ser filmado, desde que se saiba como. Apenas pense, e continue pensando. Faça direito e *tudo* pode ser feito em filme. Não se preocupe com sua personalidade. Trate de se preocupar sempre com o veículo e com a interpretação. Se quiser, considere a câmara um outro ator, que mostra ao

público suas reações mais sutis. E não traga problemas pessoais para o estúdio."

Mais uma vez ele estava certo. Acho que minha arrogância se devia a minhas emoções, que andavam um bocado tumultuadas. Estava profundamente apaixonado por Vivien, e mal pensava em outra coisa. Merle e eu tínhamos nos agredido o dia inteiro, com ódio mesmo, e de repente ele nos fez fazer uma cena de amor, que ficou belíssima, numa única tomada. Algumas vezes a câmara mente, mas em outras não admite mentiras, insinceridade ou superficialidade. Ela adora sentimentos verdadeiros e não se importa muito com o que se passa na superfície, desde que seja sutil. Tudo bem, truques do ofício. Tubo bem, é uma arte. Na verdade, o que Willie Wyler tentava me ensinar era a humildade. Vou dizer uma coisa agora — em vez de dizer no fim —, como homenagem a ele: os sucessos que obtive no palco me proporcionaram os melhores momentos fora de mim; os sucessos cinematográficos, os melhores momentos dentro de mim, em termos profissionais.

O morro dos ventos uivantes foi um sucesso. Tive minha catarse. Merle, Willie e eu nos tornamos amigos e o único senão de Goldwyn foram as urzes dos pântanos de Yorkshire, que eram tão altas como os olhos de um elefante. Quando perguntei a Ralph se ele achava que eu devesse aceitar o papel, tão logo me foi oferecido, ele respondeu: "Aceite, meu caro. Um pouco de fama sempre é bom". Em Hollywood, fama significava poder. Fiz então Darcy em *Orgulho e preconceito (Pride and prejudice)*, para a MGM, que aceitei porque Vivien estrelaria comigo e George Cukor seria o diretor. Mas não. Greer Garson se tornou Elizabeth Bennett e Robert Z. Leonard o diretor. E fiquei muito insatisfeito com o filme. Era difícil fazer de Darcy algo mais que um pedante pouco atraente, e minha cara Greer me pareceu completamente inadequada para o papel de Elizabeth. Para mim, Jane Austen fez Elizabeth diferente de suas insensatas e afetadas irmãs; era a única com os pés no chão, mas Greer a transformou na mais estúpida e afetada de todas. Achei também que as melhores coisas do livro ficaram de fora, embora, ao que parece,

ninguém mais tenha notado isso. Continuo dando autógrafos pela larga lapela esquerda de Darcy. A MGM sempre acertou com os figurinos.

Conta-se que David Selznick estava lendo *Rebeca*, de Daphne du Maurier, na cama — ele já havia lido pelo menos um outro livro, *...E o vento levou*. Quando chegou à descrição do rosto de Max de Winter — "irresistível, sensível e medieval, de um modo curioso e inexplicável..." (detesto fazer personagens inexplicáveis) —, escreveu meu nome na margem do livro. Se é verdade, isso mostra que meu rosto era meu tesouro e que eu deixara de ser o primo pobre de Ronald Colman. Selznick foi também bastante esperto escolhendo um inglês como diretor, Alfred Hitchcock, que por sua vez foi bastante esperto escolhendo um elenco inglês e aconselhando-me a tingir as têmporas de grisalho. Afinal, aos 32 anos, eu parecia jovem demais. Eu admirava e gostava imensamente de Hitchcock e tivemos uma ótima experiência; profissionais ingleses, todos juntos. Ele não nos tratou como gado — embora propagasse aos quatro ventos que era essa sua opinião sobre os atores e embora eu julgasse a atriz que protagonizava comigo inexoravelmente apta a integrar essa espécie. Eu gostava muito das particularidades de Hitchcock e do modo com que sempre evitava o óbvio. Lembra-se da cena do confronto na saleta daquela cabana à beira-mar? Em vez de me afundar na poltrona, o lugar mais óbvio, ele me colocou num canto mergulhado na penumbra, onde a moça — Joan Fontaine — tinha de me achar. Mas não me ajudou muito com o papel.

Encontrei uma maneira de construir aquele inglês polido, impenetrável; mas a característica de obsedado, o elemento misterioso, fora vagamente descrita em palavras. Eu estava acostumado com tragédias; aquilo era melodrama. Não conseguia descobrir a realidade do papel. Joan Fontaine interpretou a moça maravilhosamente bem, mas eu nunca soube até que ponto ela se iludia; nem, de fato, até que ponto o espectador se iludia. Quando Joan usava um vestido igual ao de Rebeca, por exemplo, um equívoco pueril sugerido mal-

dosamente pela sra. Danvers, devia eu ficar contrariado ou furiosamente irritado? Mas por quê? Por qual motivo?

Wyler não me deixou satisfeito, mas me ensinou mais do que eu podia imaginar. Quando Alexander Korda foi a Hollywood com o roteiro de *Lady Hamilton* e uma oferta irrecusável, que significava segurança por vários meses, decidi aceitar, embora a guerra já tivesse começado. Sucumbi ao fervor patriótico e fiz o herói inglês *lord* Nelson não como o neurótico que descobri em minhas pesquisas, mas sim como o bravo porém suave marinheiro das convenções patrióticas da época. Nelson possuía uma extraordinária boca feminina, de maneira que adotei lábios róseos, porque estava começando a me sentir relativamente à vontade no cinema, não tinha um desses rostos de astro que não podem mudar de filme para filme, e queria praticar minha arte de representar.

Korda, com sua cultura, era um diretor especialmente refinado; possuía capacidade e imaginação para pôr seus conhecimentos em prática. Um homem muito prático.

Voltei então à Inglaterra para me alistar na Aeronáutica. De vez em quando, nós, atores, recebíamos licença para fazer filmes para o Ministério da Informação, e fui liberado para fazer *49.º paralelo (49th parallel)*, um filme com tema patriótico dirigido pelo criativo Michael Powell, que deixava os atores interpretar. Fiquei satisfeito com meu simples e gentil caçador franco-canadense, personagem que construí em apenas dez minutos de filme. Pois afinal não havia eu aprendido alguma coisa de economia e objetividade em minha passagem por Hollywood?

15
SHAKESPEARE NA TELA

A sorte me favoreceu mais que à maioria dos atores, pois afinal me foi dada a oportunidade de tirar Shakespeare do "tablado em O" [1] e transferi-lo para a tela. "Impossível", me diziam. As primeiras tentativas de transpô-lo resultaram pavorosas. O público fugia em massa. Mas eu tinha a sorte de ser astro de cinema; já tinha meus fãs e, assim, tudo o que fazia despertava curiosidade. De algum modo isso influiu, e creio que foi por causa da maneira como adaptei a sonoridade de seus versos aos ouvidos modernos. Os espectadores, muitos dos quais nunca haviam ido ao teatro na vida, compreenderam, gostaram e se divertiram. Eu atraía um público novo, pessoas que achavam que "Shakespeare não era para elas". Quando ator e público se comunicam bem, a sensação de liberdade é inacreditável. É como se voássemos juntos. À medida que o público foi cativado e conquistado por *Henrique V,* os estúdios e a crítica constataram que era possível levar Shakespeare às telas. *Henrique* foi um sucesso de bilheteria. Shakespeare voltava ao povo. Não era mais privilégio de um pequeno grupo selecionado. O cinema, claro, nunca

1 O termo usado por Shakespeare é *wooden O* para se referir ao Globe Theatre, onde muitas de suas peças foram encenadas pela primeira vez. (N. do T.)

proporciona ao ator aquela sensação real de impulsividade que ocorre entre o subir e o descer do pano, mas pode transmitir os pensamentos de um homem a milhões de pessoas que jamais teriam tido a oportunidade de ouvi-los caso se restringissem ao espaço de um palco.

Desde o início da guerra entre a Inglaterra e a Alemanha, e isso percebo agora, vinha pensando na impensável versão cinematográfica de *Henrique V*. Enquanto sobrevoava o país num Walrus, via-o o tempo todo como a ilha coroada de Shakespeare. Estava com 37 anos e em plena forma. Quando pedi a Wyler que dirigisse, ele respondeu: "Não. Se é Shakespeare, tem que ser você". Então comecei a pensar em como pôr minha idéia em prática. Sabia a peça de cor e salteado, de trás para diante, de todos os ângulos. Via mentalmente suas nuanças de ritmo e movimento, ouvia os diálogos.

Em *Henrique V,* mais que em qualquer outra peça, as queixas de Shakespeare sobre os limites do Globe Theatre — *"or may we cram/ Within this wooden O the very casques/ That did offright the air at Agincourt?"* [1] — e todas as curtas cenas de combate, em várias delas, são cinema frustrado. Eu me espantei com a facilidade em pensar na linguagem do cinema: panorâmicas, frontais, carrinho, plano médio, close, todos aqueles movimentos e indiscrições da câmara. Clique após clique, lá vinham os problemas. Clique após clique — talvez tenha levado um pouco mais de tempo que isso — vinham as soluções. Como eu gostava dos problemas! Como eu gostava da engenhosidade do veículo! Como eu gostava do veículo! O veículo de Wyler, o meu, o de Shakespeare. O grande problema, claro, era achar um estilo que fosse adequado aos atores shakespearianos e que, ao mesmo tempo, fosse aceitável ao público da época, acostumado a pouco mais do que pura propaganda.

Às vezes tive sorte com minhas idéias. "Você também teve sorte com seus amigos, meu caro", diria Ralph. Durante os preparativos para a filmagem de *Henrique V,* eu estava

1 "... ou que possamos amontoar/ Neste tablado em O os mesmos cacos/ Que assustaram os ares de Agincourt?" (N. do T.)

fazendo um filme chamado *Demi-paradise,* dirigido por Anthony Asquith, que dirigiu *Pigmaleão,* de Wendy Hiller, e muitas outras peças inglesas. Sob sua direção sensível fiz ainda outra personalidade aturdida e delicada — desta vez um russo em visita à Inglaterra —, num papel pouco exigente. Asquith não era um homem rigoroso e ficou feliz de poder me ajudar a formar a equipe técnica para *Henrique V,* uma alegre irmandade contagiada por meu entusiasmo, já que eu parecia saber do que estava falando. Filippo del Giudice — abençoado seja — foi a força motriz por trás do projeto. Italiano, internado na Inglaterra, durante os quatro primeiros meses da guerra manteve-me livre de qualquer preocupação financeira e deixou-me em completo controle artístico, inclusive no que dizia respeito ao elenco.

Que tipo de homem seria o coro de Shakespeare, narrando e comentando a peça, demonstrando seu desapontamento por não estar a platéia na França? Livrar-se dele completamente? Colocá-lo em *off* para aparecer apenas no final, com a conclusão? Não! Se ele ia aparecer no fim do filme, por que não colocá-lo também no começo, onde o pôs Shakespeare? E no Globe, como queria Shakespeare? Aí não teria que cortar a pergunta: *"... can this cockpit hold/ The vasty fields of France?"* [1]

Vista o coro como um ator elizabethano (como era de fato), faça-o, com amplos gestos, desafiar a imaginação da inquieta platéia na rinha. Quem sabe assim o público cinematográfico se sentisse desafiado. Faça as primeiras cenas no palco do Globe num estilo alto e deliberadamente teatral, deixe que o público se acostume à linguagem e ria o que tiver que rir antes que a história comece propriamente. Estava decidido a incluir as personagens cômicas, Falstaff e seus amigos Nym, Bardolf e Pistol, porque, sem eles, seriam duas horas e meia de Henrique, Henrique, Henrique: o filme pedia algo que aliviasse a tensão.

Historicamente, e em Shakespeare, Henrique teve um

1 "... pode esta rinha conter/ Os vastos campos de França?" (N. do T.)

começo pouco heróico, por isso decidi abrir comigo, o ator elizabethano interpretando Henrique, esperando nos bastidores enquanto a platéia se familiarizava com as outras personagens, principalmente Pistol e sua mulher, a ex-senhora Quickly. Introduzi Falstaff também, dei-lhe alguns versos de *Henrique IV, parte II (Henry IV, part II)* e aos diabos com os puristas, porque afinal era ele o líder dos cômicos, um velho amigo de Henrique e porque, mais tarde, a senhora Quickly nos fala de sua morte. Queria que o público — o público universal — tivesse uma imagem concreta do bom velho. Para surpresa geral, a crítica aprovou.

"'Se você quer realmente chocar ou deliciar uma audiência, faça com que sintam um pouco de tédio no começo", disse-me William Wyler. É preciso um bocado de confiança e coragem para acatar este conselho — ou talvez não, quem sabe é preciso apenas saber seguir o instinto —, mas eu queria que o público no cinema se sentisse impaciente com aquela sensação de estar preso, enfurnado no tablado em O do Globe, irritado com atores falando de forma exagerada, para que, quando abandonássemos finalmente o teatro, sob acordes de William Walton, e eu entrasse com *"Now sits the wind fair, and we will aboard"* [1], num tom realista e moderno, houvesse uma tremenda sensação de alívio e antecipação. A linguagem pode ser arcaica mas não é estranha. É cativante. E sincera.

Como, porém, fazer com que a linguagem soasse sincera durante o filme todo? Até o final da história? Uma das idéias originais foi usar o castelo de Kenilworth para os cenários franceses. Mas todas aquelas pedras, poeira e grama pareceriam familiares demais, reais demais para um público moderno, que ia acabar pensando: "OK. Henrique nos tirou daquele maldito Globe e nos deu um par de cenários novos para contemplar; e aquele discurso sobre 'favoráveis ventos' foi bom etcétera e tal, mas acho que eles ainda estão de conversa fiada poética". Não queria que o olho se digladiasse com o ouvido; aquilo que o olho visse teria de incrementar a aparente realidade da linguagem. Nada de máculas visuais como

1 "Agora nos favorecem os ventos e vamos embarcar." (N. do T.)

pedras arruinadas de Kenilworth, e sim algo artificial, muito bonito e irreal, qualquer coisa que fosse verdadeira à imagem mental de uma lenda romântica sobre um heróico rei medieval. Como pedi a Deus — ou aos Williams, Shakespeare e Wyler — para ter a coragem de ser absolutamente fiel à minha visão, sem deturpá-la! Então, com a ajuda e colaboração por vezes divina de *designers* cênicos (Paul Sheriff, Carmen Dillon e Roger Furse — meu obrigado a eles) e de um diretor de primeira linha, resolvi basear os figurinos e cenários nas ilustrações de livros antigos, principalmente nas dos livros dos irmãos Limburg, com suas cores muito bonitas, vivas ou suaves e figuras vistas de estranhas perspectivas, ou completamente sem perspectiva. Queria que as personagens despontassem vivas, exuberantes, desse cenário belo, estilizado, meticuloso, quase recortado em cartolina; queria ver os atores dominando, confiantes e, às vezes, agigantando-se diante do cenário. Assim, quando digo à platéia que os ventos estão favoráveis à partida para a França, faço-o do mastro de um colorido navio em miniatura que dali a pouco se aproxima da cidade francesa de Harfleur, também ela em miniatura, bonita e de estranho formato — uma cidade que não desafia as personagens, não inibe os atores e intriga o público.

"Ação!" O poder e a responsabilidade do diretor dirigindo dois atores de seu trono de lona, ou dois mil, atrás de uma câmara no carrinho são assustadores: às vezes seu ego o leva à arrogância ou à terrível sensação de vulnerabilidade. Não com *Henrique V,* porém. Lá estávamos, um bando de artistas e técnicos, de alma humilde, porque Hitler estava matando nossos concidadãos, imbuídos de um senso histórico, superando galhardamente os problemas e carências da guerra. Nós não possuíamos câmaras Technicolor de ação rápida para diminuir a fumaça das chaminés ou as marés do Tâmisa, nos moldes da Londres elizabethana, no início das filmagens. Os cavalos eram raros como reinos, mas como gostávamos dos problemas e deliciávamo-nos com nossas habilidades! Estávamos inspirados pelo calor, humanidade, sabedoria e "britanidade" que jazem sob a superfície do brilhante jingoísmo de Shakespeare. (A peça tem seu galês e seu irlandês também,

bem como a ex-senhora Quickly.) E lá estava eu, um inglês com a missão de levar caviar ao público. Não no sentido esnobe, mas sim porque amo caviar. Tanto ele quanto a esotérica natureza de Shakespeare são superestimados e certamente não é culpa do Bardo se não é consumido mais universalmente. (Se estivesse vivo, ele estaria escrevendo uma nova série *Carry On*[1] para o Canal 4[2], ou papéis especiais para velhos atores em enlatados de TV.) Eu tinha uma missão; estava em plena forma física e emocional; tinha aprendido coordenação e equilíbrio ao pilotar meu Walrus; meu país estava em guerra; senti Shakespeare dentro de mim; senti o çinema dentro de mim. Entre "Ação!" e "Corta!", as coisas correram sem tropeços, pontilhadas pelo número normal de confusões. Sem mau humor. A guerra clareava a cabeça, mas foi o amor pelo veículo — o de meu grupo de irmãos, o meu, o de Wyler, o do público moderno — que congregou a maior parte do sangue.

Não dirigi como Wyler, porém. Não tinha filme suficiente em meu estoque para fazer alguém descer da escada, parar no lugar seguinte e sair de cena sessenta e três vezes, como ele me fez fazer. Mapeei cada plano com antecedência e sabia como cada um ia ser. Não podia me dar ao luxo de refilmar, por isso previ cada ângulo com antecedência, cada movimento novo, cada corte; estava tudo precronometrado e preplanejado.

Tínhamos achado um cenário para os diálogos de Shakespeare. Precisávamos agora descobrir como criar uma seqüência de batalha, livre das limitações do tablado em O, feita de cenas curtas porém repletas de drama, realidade e humanidade shakespearianos. Estava especialmente decidido a manter a pureza de intenções na maneira de tratar as cenas. Sentia-me como um agente de sua imaginação. Busquei inspiração em velhos mestres, como Eisenstein e D. W. Griffith, mas percebi

1 Série de filmes cômicos e baratos, iniciada em 1958, que alcançou grande sucesso na Grã-Bretanha. (N. do T.)

2 O mais recente canal inglês, da Rede Independente, voltado, em princípio, para minorias étnicas, produções ousadas e jornalismo em profundidade. (N. do T.)

que somente o espírito de Shakespeare e o espírito de seu teatro e de suas personagens (do comediante ao próprio rei) podiam invocar as imagens comoventes e o esquema, ritmo e movimento únicos da primeira batalha shakespeariana na tela: uma batalha que englobasse os típicos saltos entre alta seriedade e comédia vulgar. Os postes telegráficos e as folhagens raquíticas significavam que não havia campos de batalha medievais na Inglaterra, nem cavalos. Fomos então para a Irlanda, onde vivi numa barraca, como um moderno general de campanha, dei as ordens das tomadas do dia como se fossem manobras militares, coordenei e fiz meus papéis de diretor, produtor, ator principal, editor de roteiro, montador, com gosto e sinceridade, e com cento e cinqüenta cavaleiros irlandeses bem-dispostos e quinhentos bem-dispostos irlandeses de infantaria trabalhei seis duras semanas para produzir dez minutos de filme.

Cada segundo, meio segundo de ação estava claramente no meu cérebro muito antes que aquelas seis semanas começassem. Inventei a arremetida da cavalaria francesa por uma razão de ritmo, andamento e conflito, e porque Shakespeare teria feito a mesma coisa — ou melhor ainda: porque foi uma homenagem de meu pequeno mas confiante talento a sua imensa genialidade. Filmei a investida sob uma interessante perspectiva móvel, cheia de problemas técnicos quase insuperáveis. Acrescentei a música de Walton e efeitos sonoros realistas e, quando a ação dramática precisou de uma pausa, adicionei o som de mil flechas disparadas no ar.

Havia pelo menos um problema insuperável. Fiz os soldados, em ambos os lados, lutarem com ardor, com realismo — nada de dar as costas para o público, esse tipo de coisa —, mas não mostrei golfadas de sangue. Os vistosos uniformes medievais contribuíam também para enfatizar os elementos formais e a estrutura da batalha. Mas para ficarmos fiéis ao estilo geral do filme, aquela batalha deveria ter sido travada sobre veludo verde — e isso, claro, era impraticável. Uma vez mais a própria peça nos salvou. Entre as cenas delicadas nos palácios franceses e a batalha de Agincourt, Shakespeare nos dá uma longa e contemplativa seqüência noturna. Na

tela isso ganhou tons e cores neutras, que contrabalançaram o contraste entre os castelos medievais de livros de história e a realidade dos campos irlandeses, por mais bonitos e verdes que sejam.

Sempre voltava ao texto da peça para obter os movimentos da câmara, e lá pelo fim daquela seqüência noturna fiz a objetiva olhar com os olhos de Henrique, enquanto ele passava em revista seus pensamentos e as cerradas fileiras de soldados, depois cortei para ele subindo numa carroça e aí dei um grande close, quando ele diz: "... *Now, soldiers, march away/ And how thou pleasest, God, dispose the day!*" [1]

Momentos antes, Henrique falava do Dia de São Crispim, de maneira que a platéia já estava sintonizada com um dia que seria de morte ou de glória, e seus olhos — como ficou claro depois — não se ofenderiam com a mudança estilística de cenário. Tenho para mim que Deus e Shakespeare dispuseram bem do dia. Ultrapassaram um anacronismo estilístico que só perturba os pedantes e pobres de espírito. Tínhamos fé no que era praticável. Se desse certo, seria bom. Se fosse praticável, podia ser emocionante — conforme o espírito e a fé.

No início dos preparativos eu me preocupava com os fracassos anteriores do cinema em levar Shakespeare, atormentava-me por causa da poesia e dos atores shakespearianos que iriam recitá-la. Mesmo antes, quando pilotava meu Walrus, dizia para mim mesmo: "Esses vôos vão me ajudar a representar, se algum dia voltar ao palco". Não havia nada de errado com minha coordenação motora — alguns atores não são muito bons nisso —, mas assim que eu me sentava diante do painel de controles que ligavam estreitamente o piloto ao comportamento do avião, minha coordenação mental se distorcia, e eu e meu Walrus tínhamos uns vôos meio acidentados — ou relaxava demais, ou segurava muito tenso o bastão de controle, usando-o como barra de direção, quando sua potência não era maior que a de um timão ou um acelerador. Claro que, sendo eu quem sou, consegui fazer minhas

1 "... Agora, soldados, marchai/ E como te aprouver, ó Deus, dispõe deste dia!" (N. do T.)

acrobacias aéreas, mas só depois de muita prática. Para aprender a pilotar bem um avião, você precisa de equilíbrio, senso de proporção e uma perfeita coordenação mental. Eu já estava ficando bem ousado, mas sempre com uma certa frieza, quando fui tirado dos céus para fazer o bem-vindo *Henrique V*.

Vi todos os filmes antigos baseados em Shakespeare. *A megera domada* — com diálogo adicional de Wayne Z. Snooks — continha poucos versos. O papel de Katharina foi feito pela namorada do mundo, Mary Pickford, mas o filme sofria daquela impetuosidade turbulenta de Shakespeare. Minha atuação em *Como gostais* parecia excêntrica, o filme era excessivamente "rural-pitoresco" e Rosalinda continuava assassinando os versos com seu sotaque alemão. Mas foi *Romeu e Julieta,* dirigido por George Cukor, um homem que eu adorava e um diretor que eu respeitava, o que mais me intrigou. "O que há de errado?", perguntei-me. "Norma Shearer e Leslie Howard estão bem, Barrymore, como Mercúcio, exagera nos maneirismos mas não no papel, Basil Rathbone está maravilhoso como Teobaldo e, na tela, seus pálidos olhos azuis fazem-no parecer mortalmente perigoso. O cenário e a produção são perfeitamente respeitáveis, de primeira linha; mas não está funcionando." Achei que havia uma briga entre o olho e o ouvido, entre o comportamento da câmara e o verso de Shakespeare. Na cena do veneno, por exemplo, naquela "cena terrível que devo representar só", as lentes estavam a cinco centímetros do nariz de Julieta. Shakespeare, deliberadamente, lhe dá um grande clímax vocal (arranja-lhe até mesmo um fantasma com quem gritar):

> *O, look! methinks I see my cousin's ghost*
> *Seeking out Romeo, that did spit his body*
> *Upon a rapier's point. Stay, Tybalt, stay!*
> *Romeo, I come! This do I drink to thee* [1]

1 "Ó vede! parece-me que vejo o fantasma de meu primo/ Em busca de Romeu, que perfurou seu corpo/ Na ponta de uma espada. Pára, Teobaldo, pára!/ Romeu, aqui vou eu! Isto eu bebo a ti." (N. do T.)

É, mas George Cukor rodou a cena da maneira como tinha aprendido a criar seu clímax cinematográfico — brilhantemente, claro —, mas aproximou a câmara, muito habilmente, para terminar num grande close. Norma Shearer estava tão perto da lente que teve que dizer *"Romeo, I come!"* num sussurro para evitar distorções ou mesmo risadas do tipo libertino [1]. Shakespeare, por seu turno, leva Julieta para o fundo do palco (para uma cama de cortinado) para aliviar um pouco a tensão do clímax, tanto para ela quanto para o público. Quantas vezes não vi atores obrigados a reduzir o volume nos grandes momentos shakespearianos por estarem muito próximos da câmara. Mais flexibilidade, equilíbrio e senso de proporção, era disso que precisávamos entre as palavras de Shakespeare (e direção de cena) e as ações da câmara. Coordenação.

As grandes descobertas insinuam-se com cautela e, mais tarde, parecem ingênuas. Despontam por entre as brumas de conselhos semi-esquecidos — o "adapte ação à palavra e palavra à ação" de Hamlet. Se Shakespeare faz um floreio e um grande discurso, afaste a câmara; se tem momentos de humor e emoção, aproxime-a. Testei isso primeiro com uma das cenas do início de *Henrique V,* quando Henrique, ao receber de presente algumas bolas de tênis do Delfim, comenta:

> *We are glad the Dauphin is so pleasant with us...*
> *When we have match'd our rackets to these balls,*
> *We will, in France, by God's grace, play a set*
> *Shall estrike his father's crown into the hazard.*[2]

Eu queria um grande clímax nesta cena e, a partir de *"We are glad"* (obtive risadas aqui), fui afastando aos poucos a câmara até *"crown into the hazard"*, dito com todo apogeu teatral. Para meu contentamento, percebi que a câmara agüen-

1 Em gíria moderna, "*to come*" equivale a "gozar". (N. do T.)
2 "Compraz-nos que o Delfim nos seja tão amável.../ Quando tivermos ajustadas nossas raquetes a estas bolas,/ Jogaremos, na França, por graça de Deus, uma partida/ Que lançará fora a coroa de seu pai." (N. do T.)

tava. Esse era o jeito de fazer o filme. Quando chegavam os ápices — *"Once more unto the breach, dear friends"* —, estava à vontade, não tinha que desacelerar. E, o que é mais, os outros atores shakespearianos, inclusive Robert Newman, como Pistol, também não precisavam fazê-lo.

Henrique V ensinou-me a gostar de dirigir, ensinou-me a gostar do veículo, ensinou-me o quão versátil pode ser o cinema. Eu corria o celulóide pelos dedos perguntando a mim mesmo "o que eu faço deste trechinho?", levantando-o contra a luz e imaginando como contornar aquele determinado erro. Aprendi a fazer o que os americanos chamam de "Fox-cut". Uma expressão maravilhosa que vem dos tempos em que as companhias norte-americanas faziam filmes por quotas predeterminadas, e a Fox era a que mais fazia isso. Eles rodavam aqueles filmes pavorosos, baratos, e depois descobriam que tinham sido tão mal filmados que não havia como editar. Eles não conseguiam cortar uma cena amorosa, ou fosse lá o que fosse, e então acabavam acrescentando um diálogo insosso qualquer, só para tapar a falha, e editavam algo irrelevante no meio. Quando uma cena de amor se excedia, eles cortavam para uma tomada externa de um gato se esfregando num poste.

O melhor "Fox-cut" que eu já consegui foi em *Henrique V*. Eu já tinha rodado o filme todo e fazia tempo que desmontara o teatro Globe, quando me vi em apuros. Quando montei o filme, não havia uma ligação que explicasse, no fim, como é que nós tínhamos voltado ao teatro. Resolvi correr o filme todo outra vez até chegar a *"In your fair minds"*, inverti-o, reverti a ação, cortei para a tomada a distância e então usei *"O! for a Muse of Fire"*[1] para a inserção. Em vez de partir, os atores agora regressavam. Você pode até pensar que eles estavam andando para trás, mas não estavam. Maravilhoso. Estarei vendido para sempre a um veículo que pode fazer isso. Glória absoluta.

Gostei de ter dirigido, de ter sido o ator principal. Mas não gostei de ter que interpretar a maior parte do tempo.

1 Abertura da peça. (N. do T.)

Acho que ator nenhum gosta disso. Sentia-me perseguido o tempo todo por ansiedades, um medo constante, subjacente. Portanto, quando eu digo que a minha "descoberta" facilitou a transposição de Shakespeare para a tela (desde que houvesse coordenação de movimentos, ângulos, luz e sombra com minhas palavras e ações, recuando às vezes a uma boa distância para evitar que eu cuspisse em sua lente), esta facilidade era relativa, como, aliás, o era para os outros atores shakespearianos. Fiquei tão satisfeito, entretanto, de ter descoberto um jeito de atenuar a ansiedade do ator! No palco, um ator hesitante consegue se esconder atrás de sua técnica ou atrás dos outros atores, de quem ele reavê sua confiança. Na tela, um ator hesitante fica terrível.

Henrique V foi um sucesso de bilheteria e de crítica. Houve quem dissesse — provavelmente os americanos, que gostam de celebrar o sucesso e gostam de distribuir elogios generosos — que foi o melhor filme desde *Cidadão Kane (Citizen Kane)*. Soldados em licença e donas-de-casa formaram filas em frente ao cine Empire, em Leicester Square, durante onze meses. Ficou em cartaz durante quarenta e seis semanas em Nova York. Sua estréia ocorreu poucas semanas depois do Dia D. Estava tão feliz com seu sucesso que teria morrido um homem feliz se me tivessem mandado de volta a meu Walrus e este tivesse explodido. Arthur Rank, que obteve o controle da produtora de Filippo del Giudice em troca de fundos para terminar o filme, tinha me dito para cortar as cenas "sem importância", como a conquista de Katharina — interpretada com humor delicioso por Renée Asherson, e que era parte do delicado equilíbrio da peça —, e eu concordei. Mas adverti: "A fita vai parecer duas vezes mais longa. Eu lhe mostro!" Mostrei e ficou mais longa. O filme ganhou um Oscar — que fez maravilhas por meu prestígio e minha oportunidade de tentar outra vez. *Hamlet,* claro.

Percebi logo que *Henrique V,* sem dúvida um feito maravilhoso de inovação, não passava de jardim de infância, coisa de iniciante: "Olhem este homem, Shakespeare! Ele é acessível!" Não era bem um filme nem uma peça. *Henrique V,* no cinema, foi uma nova forma de entretenimento, uma mistura

exuberante feita (com amor) para mostrar que este grande dramaturgo podia falar conosco de uma tela.

Agora queria tentar a sorte filmando *Hamlet*. Já tinha feito o papel principal, como expliquei antes, duas vezes em 1937, em Londres e Elsinore. E uma vez que se faz Hamlet, as ações e conceitos desta peça ficam com você para sempre, bem como os seus conceitos sobre ela. Como já comentei, Hamlet é à prova de espectador. Ele fascina todos aqueles que reconhecem — sempre — alguma coisa de si nas dramáticas flutuações de seu estado de espírito, suas inibidoras autorealizações e dúvidas, sua impotência para controlar os acontecimentos. Mas o fato de saber que cada um tem sua idéia própria sobre Hamlet não me inibiu; ao contrário, exultei.

Como intérprete de Shakespeare eu teria, lógico, que me manter fiel a sua idéia de tragédia e decidir-me sobre o lado maldoso da natureza de Hamlet. Lembrei-me de um filme da Warner Brothers a que eu tinha assistido, uma aventura no mar, em que Gary Cooper pergunta a um passageiro intelectual e sensível no *deck* inferior (Alan Ladd, acho) o que ele estava lendo. "*Hamlet*, a história de um sujeito que não conseguia se decidir." O que prova que nem todo roteirista de Hollywood desconhecia Shakespeare ou não lhe tinha respeito!

Minha primeira e mais séria decisão foi encontrar uma interpretação cinematográfica para a peça. Incentivado (e ligeiramente castigado) pelo sucesso de *Henrique V*, não quis, a princípio, fazer o papel de Hamlet. Não porque achasse que não servia (no palco, meu Hamlet e meu Romeu — o irmão caçula de Hamlet — foram passionais e bem-sucedidos), e sim porque não queria que o público pensasse: "Ó, mas é só uma repetição do Henrique V de Laurence Olivier, só que desta vez ele está vestido de Hamlet". Esta é uma das razões por que apareço de cabelos loiros no papel. Queria me afastar o máximo possível do atraente moreno que foi rei medieval, de minha aparência habitual, e também para me fazer notado em tomadas a longa e média distância, não por qualquer tipo de presunção, e sim porque Hamlet é sempre central à história. A história é vista através de seus olhos e, quando ele não

está presente, através de sua imaginação — sua paranóia. Paradoxalmente, este elemento subjetivo encorajou, no decorrer dos séculos, diversas interpretações particulares em variados veículos — teatro, ópera, mímica, balé e até a versão simplificada de Emlyn William para turnês em acampamentos durante a guerra. Grande parte dos versos foi eliminada e, ainda que a tradição passe de geração a geração, o Hamlet de John Gielgud, na década de 30, foi bem diferente daquele feito por Burbage. Achei, portanto, que seria legítimo dar também a minha contribuição, oferecendo uma interpretação cinematográfica à consciência universal de Hamlet.

Se meu cabelo loiro era o arquétipo do dinamarquês, tanto melhor; Cláudio e Gertrude vestiam-se como rei e rainha de um baralho universal e Hamlet naquela vestimenta eterna de um jovem príncipe romântico, gibão e calças estreitas. O fulcro de Hamlet é sua solidão e abandono, depois da morte do pai, e seu sentimento de alienação na nova corte. Eu queria que a câmara visse quase tudo através dos olhos de Hamlet, peregrinando ou correndo por corredores vazios, perscrutando as amplas sombras dos salões de Elsinore, em busca de alguma alegria ou algum objeto familiar; uma busca vã. Hamlet estava só como uma medalha sem cor nem reverso. Na época, eu travava uma batalha feroz com o pessoal da Technicolor — mais uma razão, talvez, para pensar em branco e preto —, mas eu teria superado meus ressentimentos se quisesse mesmo filmar em Technicolor. Gostava de seus tons comedidos — os cinza, sépia e preto. Mas aterrorizavam-me suas caras cor de tangerina e damasco, caras que não combinavam com as que eu queria, provocando e atormentando meu melancólico Hamlet.

Branco-e-preto tinha uma outra enorme vantagem. Podia usar com maior proveito fotografias em profundidade de campo. Isso quer dizer simplesmente o seguinte: as personagens em primeiro plano (normalmente Hamlet) ficam em foco, as personagens no plano intermediário também, assim como as personagens em plano distante. Digo "simplesmente", mas em termos técnicos era dificílimo — só que Desmond Dickinson, meu iluminador, era um gênio. Em profundidade de

campo eu podia sitiar Hamlet com rostos que eram, para ele, sólidos demais; podia criar distância entre as personagens, produzindo um efeito de alienação ou de saudades de prazeres passados, como quando Hamlet vê Ofélia em seu inocente vestido vitoriano, a uma eternidade de distância (quarenta e cinco metros, na verdade), sentada numa cadeira — em foco — com o amor brilhando óbvio em seus olhos. Enquanto a câmara mostrava bastante da melancolia de Hamlet e da decadência e desolação da corte de Cláudio, eu podia usar os espaços vazios para incentivar a ação física, mostrando o atletismo de Hamlet, que está no texto da peça — e em meu repertório como ator, ou pelo menos estava. Aquele clímax foi realmente tremendo. Um mergulho de quase cinco metros, espada em riste, na direção de Cláudio! A primeira vez que vi a versão terminada do filme foi na Austrália e na platéia ouvi algumas senhoras exclamando: "Uau!" Depois, é claro, o filme termina com a triste jornada do corpo de Hamlet, sob o rufar dos tambores, pelas escadarias e muralhas sombrias de Elsinore em direção a seu pai, a escuridão iluminada por tochas (e, se me permitem, ao som de William Walton, cujos acordes despertaram minhas primeiras idéias do filme).

Nada de bonito nem de artificial em Elsinore: pedras cinza, enegrecidas, às vezes em ruínas, às vezes deprimentes, às vezes cavernosas. No início e fim de algumas seqüências, dissolvi as personagens em profundidade de campo, para que parecessem fantasmas. No começo de uma longa caminhada em direção a Hamlet, Ofélia parecia um espectro; e, na minha opinião, nada mais natural que colocar os solilóquios de Hamlet como pensamentos e seu "ser ou não ser" sob os rugidos do mar, como os ruídos que confundem os espíritos perturbados. Certa vez disse que o filme era "um ensaio sobre *Hamlet*", mas isto não é a verdade toda. Um pouco desabonador ao impulso criativo que Shakespeare insuflou em mim e minha equipe, um tanto insultante à capacidade do veículo. Por que não "uma interpretação de *Hamlet*"? Ou, simplesmente, "um filme de Hamlet"?

Claro que precisei ser impiedoso na montagem. Metade de *Henrique V* se foi e o mesmo aconteceu com *Hamlet*.

Esta é a peça mais conhecida no mundo inteiro. Todo mundo tem uma citação favorita tirada dela. Abordei o trabalho com verdadeiro pavor e o maior respeito, mas não com o pavor dos puristas, e sim o medo de que minha concepção e execução fossem infiéis a Shakespeare ou ao veículo. Tinha de ser absolutamente respeitoso em relação ao autor e à compreensão que o público possuía de *Hamlet*. Mantive este princípio firmemente incrustado em meu cérebro, de maneira a estar consciente dele cada segundo do filme.

Eileen Herlie, que fez Gertrude como uma jovem e sensual senhora, e eu deliciamo-nos com a cena na alcova e, com fé na câmara, fizemos a coisa nas dimensões de um Drury Lane. Todos os atores estavam confiantes e deram interpretações shakespearianas de primeira classe. Jean Simmons como Ofélia, jovem e sensível, e um dos melhores atores de cinema no papel de Osric: Peter Cushing. Usava-se pouca maquilagem e, em profundidade de campo, a segurança e a sinceridade deles ficavam à mostra. Chamei somente atores capazes de recitar Shakespeare, fosse por experiência ou talento natural, como Stanley Holloway, o coveiro. Seria tolice fazer um filme de Shakespeare com atores que nunca tivessem estado numa de suas peças antes: há que se aprender um certo volume de técnicas. Ensaiei-os antes de cada tomada, com um substituto no meu lugar, dizendo-lhes o que pretendia, a duração de cada corte, mas dando-lhes ao mesmo tempo liberdade. Freando-os às vezes, porém sem nunca inibi-los e nunca permitindo que a câmara os tolhesse. Não cabe ao diretor ensinar os atores a interpretar. O trabalho dele é tirar o máximo proveito do talento que já tem em mãos: fazer os atores se sentirem à vontade e felizes no trabalho. Claro que sentimos falta — aqueles que as conheciam do palco — de algumas personagens favoritas, como Rosencrantz e Guildenstern, que enriquecem as quatro horas e meia da peça, que eu estava reduzindo ao padrão cinematográfico mais exíguo de duas horas e meia.

Se a filmagem sai bem, o ápice da alegria de um diretor é a edição: se não sai, ele precisa criar esta alegria, sem arre-

pendimentos quanto ao que existe ou não existe em celulóide, porque é somente o seu prazer que transforma quilômetros de filme e trilha sonora na concretização de sua imaginação. Mente humana alguma é suficientemente grande para prever todos os problemas, suficientemente forte para abafar a insistência da inspiração de última hora, mas os problemas na sala de montagem normalmente fazem parte do prazer, já que é lá que o veículo do cinema se assume, resolvendo todas as dificuldades por si só. Tive sorte com meu montador, Reginald Beck, um técnico consumado e um excelente amigo, que entendia o porquê de uma câmara mudar de direção de forma até então desconhecida, de uma personagem ser filmada da esquerda, e não da direita. Ele percebeu o drama através dos olhos de Hamlet e captou os instantes de agitação nervosa. Tive sorte com meu compositor, meu amigo William Walton, que absorveu cada estado de espírito de Hamlet e os meus. Coordenamos sua música e meus efeitos sonoros: o troar dos canhões na última jornada de Hamlet pelas muralhas, o bater de seu coração quando vê o espectro pela primeira vez (efeito que tomei emprestado a Jean-Louis Barrault e pelo qual Arthur Rank pagou quinhentas libras — nada, se compararmos aos *royalties* que ele não pagou a Shakespeare).

É na sala de montagem que autor, veículo e platéia têm seu encontro decisivo, onde o veículo — pelo bem dos outros — precisa cristalizar seu ritmo, velocidade, movimento e, acho eu, seu domínio visual, embora seja um grande erro considerar o cinema apenas como um veículo visual. Shakespeare às vezes apresenta alguns problemas, mesmo para diretores teatrais, com suas súbitas investidas de "poesia púrpura", vinda das personagens as mais improváveis. Por exemplo, o discurso do macho Mercúcio sobre a rainha Mab. Assim, quando Gertrudes — sensual e articulada, sim, mas dificilmente poética e presumivelmente magoada — descreve o afogamento de Ofélia, dizendo: *"There is a willow grows askant a brook"* [1], e vem depois com imagens bastante complicadas

1 "Existe um salgueiro crescendo inclinado sobre um arroio." (N. do T.)

para uma audiência moderna, eu temia que o público se perguntasse: "Por que ela, de repente, está falando aquela baboseira que eles falavam no Globe, no começo de *Henrique V?*" — coisa que não seria interessante nem mesmo para Shakespeare. Foi aí que tive a idéia de deixar Gertrudes dizer as falas, mas sem colocá-la em cena. A morte de Ofélia, afinal de contas, é vital para a história. Deixe que seja vista na tela. Dê-lhe todo o peso dramático que puder. Reforce as imagens expressas por Gertrudes, simplifique, permita que o espectador veja do que ela está falando. Vista a nudez de sua "poesia". Isto tinha que ser editado com a maior delicadeza, e eu sofri e diverti-me com o pavor de fazer algo novo, de ser acusado pelo crime de tentar melhorar o verso de Shakespeare. Meu objetivo principal era a clareza. E o resultado não foi espalhafatoso. Outra parte importante da história é narrada numa carta de Hamlet, lida por Horácio: eu mostrei a batalha marítima de Hamlet contra os piratas — só um trecho, nada muito longo, mas longo o suficiente para mostrar sua coragem física e firmar um acontecimento vital na mente do espectador.

"How all occasions do inform against me. And spur my dull revenge!" [1] Eu devia citar o solilóquio todo, é tão maravilhoso, terminando com *"O! from this time forth, my thoughts be bloody, or be nothing worth!"* [2] Para mim, como já disse, são as falas mais importantes de um texto cheio de falas importantes. No meu conceito original do filme, tinha o solilóquio cristalizado na mente até o último segundo. Filmei o trecho que focaliza Fortimbrás, que saiu bem, e a cena com o capitão de Fortimbrás, que saiu excelente, mas durante o discurso eu usava uma daquelas ridículas boinas, um "tam-o'-shanter" — idealizado, em tudo o mais, por meu adorado Roger Furse — cuja aba cobria metade de minha cara. Não

1 "Todas as ocasiões conspiram contra mim. E esporeiam minha triste vingança!" (N. do T.)

2 "Ó, daqui para frente,/ Sejam de sangue meus pensamentos ou de nada valham!" (N. do T.)

me senti à vontade e temia que o público fosse perguntar-se por que Hamlet de repente tinha se vestido como outra pessoa, longe das sombras de Elsinore, olhando uma paisagem marítima branca e luminosa — um outro país. Seja porque não me achava à vontade, seja por uma perda repentina de vitalidade, o fato é que o discurso saiu sem vida, sem graça e morno, principalmente depois da alta tensão dramática que eu tinha dado à filmagem de "ser ou não ser". E, quanto mais eu olhava a cena na moviola, mais sem graça me parecia. Desastrosa para meu orgulho de ator, desastrosa para minhas concepções sobre Hamlet, desastrosa para o texto. Teve de ser cortada.

Deixar um desastre pior? Não! Poupei o público! A tensão entre texto, veículo e público, naquele ponto, exigia que a história prosseguisse rapidamente em direção à morte de Ofélia, que sucumbe de dores que não vêm de uma só vez: primeiro seu pai é morto; depois Hamlet se vai; e por fim a volta de Laertes, prometendo vingança e assistindo a sua loucura. Se tivesse interrompido este curso com Hamlet a ruminar, debater e discutir, despedaçando-se e interrompendo-se para pensar na inatividade, o público teria ficado tão entediado e irritado com aquele chapéu quanto eu fiquei.

Hamlet foi um sucesso de bilheteria e entre os críticos menos pedantes. Ganhei um Oscar de melhor ator, o que foi bom para minha carreira e inteligente da parte da Academia. O sistema em Hollywood tinha reconhecido uma nova maneira de atuar que se originara com um deles — Wyler.

Não fiquei muito satisfeito com a edição final do filme porque, no fundo, era um sonhador, mesmo que também fosse um dos homens práticos de Wyler. Talvez estivesse muito ansioso para ficar dentro do orçamento, dentro do prazo, para ser um diretor profissional. Tinha sido bem-sucedido, mas os custos foram altos. Cortei sem dó os versos de Shakespeare. Acontece que, para transpor o gênio criativo de Shakespeare para a tela, a solução era essa.

Digo que o filme foi uma história excelente sobre os lados interior e exterior de Hamlet contada em linguagem

cinematográfica e que, por isso, é meu favorito em se tratando de Shakespeare. Minha atuação foi emocionante o bastante, mas talvez não tão satisfatória quanto a de Ricardo III.

Fiz de Ricardo III um papel bem meu no palco e queria fazer outro filme. Ardia por colocar Shakespeare, o diretor cinematográfico e o ator cinematográfico juntos, levar uma atuação teatral clássica à tela e criar uma atuação cinematográfica clássica. Achei que estava suficientemente sintonizado com o papel e o veículo para poder usar a intimidade da câmara e criar uma atuação ainda mais empolgante e insinuante na tela que no palco. Eu atrairia e conquistaria o público com minha vilania diabólica, usando closes e planos distantes com efeitos devastadores.

Alexander Korda me recebeu de braços relativamente abertos quando lhe apresentei a idéia de *Ricardo III* e então consegui reunir minha equipe de confiança: Roger Furse, Carmen Dillon e William Walton, com Anthony Bushell como diretor associado. Mas não havia mais Filippo del Giudice, cuja presença apaziguadora tinha me acompanhado em *Henrique V* e *Hamlet*. Em seu lugar, atrás da câmara, estava Otto Heller.

Fiz Ricardo III tantas vezes no palco que minha atuação tinha acumulado algumas gorduras. Precisava me livrar delas antes que a câmara me pegasse. Por duas semanas, isolei-me e estudei de novo o texto e minhas inflexões, podei as adiposidades e os gestos largos que usava para chegar até a última fila do balcão, a quarenta e cinco metros, adelgacei e firmei minhas expressões e mudei o fraseado, porque Ricardo estaria flertando com a câmara — às vezes a centímetros apenas de distância — e, se pudesse, chegaria até a descansar em seu colo. Para o ator clássico, entre os papéis que exigem alta técnica Ricardo é o preferido, mas é preciso que seja sempre crível, que a técnica seja bem-dirigida. No palco, a vil conquista de *lady* Anne funciona perfeitamente, mas na tela o público desacostumado protestaria imediatamente: "Ei!, eu não acredito nisso!" Dividi a cena em duas e dei a Ricardo dois clímax gloriosos: *"I'll have her; but I will not keep her*

long"[1] *e "Was ever woman in this humour woo'd?/ Was ever woman in this humour won?"*[2]

Assumi o corpo deformado e o sarcástico sorriso de Ricardo, mas queria mostrar ao público a mente por trás da máscara. Demoníaca e inteligente. Existe qualquer coisa da bruxa calculista e coquete nele, e por isso mantive os longos cachos negros e firmes, de maneira a insinuar esta feminilidade. Diminuí o nariz e a corcunda, mas o nariz continuou grande o bastante para conservar o foco nos olhos: a única saída da mente, quando o discurso é falso ou sarcástico, a menos que a mente esteja morta, como a de Archie Rice, o que não é o caso de Ricardo.

O gênio de Shakespeare encheu a peça de imagens sobre olhos, *"Out of my sight! Thou dost affect mine yes"*[3], *"Thyne eyes, sweet lady, have infected mine"*[4], de espelhos, sombras, sol. Que dádiva para o cinema! E que papel para imortalizá-lo na tela! Que maneira de prestar tributo a uma tradição de interpretar e aos atores de todos os séculos, inclusive Shakespeare! Quando um ator consegue se acertar com os olhos, chegou ao topo de sua vida profissional. Imagine minha alegria quando, ao tentar fazer com que Buckingham concorde com a morte dos príncipes presos na torre, consegui o tipo certo de ódio para pôr nos olhos de Ricardo em *"Cousin, thou wast not wont to be so dull:/ Shall I be plain? I wish the bastards dead"*[5] e em *"Tut, tut! Thou art all ice, thy kindness freezes"*[6], enquanto alegrava-lhe o rosto. Depois da filmagem, não tive que perguntar a Anthony Bushell como estava minha expressão, porque pela primeira vez tinha certeza absoluta de que era o que eu queria. A cena termina com

---

1 "Eu a terei; mas não ficarei com ela muito tempo." (N. do T.)

2 "Houve já mulher nesse espírito atraída?/ Houve já mulher neste espírito conquistada?" (N. do T.)

3 "Fora de minha vista! Tu infeccionas meus olhos." (N. do T.)

4 "Vossos olhos, doce senhora, infeccionaram os meus." (N. do T.)

5 "Primo, não costumavas ser tão obtuso:/ Devo ser mais claro? Quero os bastardos mortos." (N. do T.)

6 "Ora, ora! Estás todo de gelo, tua delicadeza enregela." (N. do T.)

Ricardo dizendo a Buckingham *"I am not in the giving vein today.*[1] Um dos momentos mais gélidos do cinema. A frieza nos olhos estava certa. As veias, a mente de Ricardo, eram de gelo.

Compreendi o veneno, senti seu humor. Talvez porque haja um traço de veneno também em mim. Não mais do que aquele existente no próximo, porém. Não mais do que o existente em Shakespeare, que, ao que tudo indica, levou uma vida exemplar, exceto por alguns protestos por falta de pagamento, um processo por difamação e algumas pequenas disputas sobre propriedade, o que nos deveria aproximar ainda mais dele. Em cena, consegui tratar Claire Bloom, a *lady* Anne de Ricardo, com o afeto que sentia por ela — constantemente —, e se, quando fora do estúdio, eu às vezes lhe falava em tom de Ricardo, era apenas um eco sem substância que nos fazia rir.

Cometi um engano ao dar o papel de Buckingham a Ralph, mas foi ele que quis. Não era escorregadio o bastante. Havia sempre um cintilar em seus olhos. Devia ter chamado Orson Welles. Não que ele fosse escorregadio, talvez fosse apenas a escorregadia aura do *sherry* meio-seco[2], mas é que era um homem maravilhoso no cinema, como provam sua atuação memorável em *Cidadão Kane* e suas edições demoníacas, que romperam com todas as regras. Welles foi um grande shakespeariano, seu Falstaff em *Chimes at midnight* é simplesmente magnífico e seus olhos mais demoníacos ainda do que os de Ralph. Não devia haver algo de diabólico em Buckingham? Foi Orson Welles que assustou o ouvinte norte-americano ao fazer uma transmissão fantasiosa sobre invasores espaciais que acabou ficando real demais. Ele teria sido notável.

No começo de *Ricardo III* fiz correr um texto — em pergaminho, com iluminuras, como nós, cineastas de filmes

1 "Não estou de boa veia hoje." (N. do T.)

2 Provável referência às publicidades para TV que Welles fazia de uma famosa marca de *sherry*. (N. do T.)

"históricos", costumamos fazer — que cito agora na íntegra (para que fique o registro):

> *A história da Inglaterra, como a de tantas outras terras, é um tecido intrincado de história e lenda. A história do mundo, como cartas sem poesia, como flores sem perfume e pensamentos sem imaginação, seria algo muito seco sem suas lendas; e muitas delas, embora descartadas cem vezes pelas provas, merecem ficar pelo que são.*

Duvido muito que Ricardo tenha sido tão mau quanto o pinta Shakespeare, mas a lenda criada é tão viva que merece ser preservada.

"Now is the winter of our discontent"[1] é a abertura mais dramática entre todas as peças de Shakespeare: um ataque direto, frontal, à sensibilidade da platéia, mais brutal que o desferido por Ricardo contra *lady* Anne. Ficou bem documentada a tradição implantada por Edmund Kean, quando no papel de Ricardo, de se debruçar no arco do palco e hipnotizar o público, conquistando-lhe a confiança ou alienando-o a seu bel-prazer. Que dádiva para o cinema não teria sido ele — desde que bem dirigido! No filme, tive que pôr o espectador na atmosfera certa, fazer um retrospecto antes do solilóquio de abertura. Dei-lhes então a cena da coroação, a última de *Henrique VI, parte III* (como já tinha feito na montagem teatral, no Old Vic), com bastante cor medieval, costumes palacianos e um pomposo discurso shakespeariano dito por um rei fraco que logo seria dominado pela astúcia e ironia de Ricardo. Lá estava ele, vestido comedidamente de preto e marrom, ligeiramente irrequieto, afastado da multidão, encarregando um pajem atarefado de seus poucos ornamentos e olhando ansioso para a câmara, para se certificar de que nós — o público — ainda estamos olhando. Usei uma câmara Vista Vision magnífica, que nos deu imagens distintas e sólidas em tomadas panorâmicas e feições precisas e fiéis nos closes.

1 "Agora o inverno de nossa desventura." (N. do T.)

O rei e os outros começam a sair, mas Ricardo fica para trás, com ar de alguém louco para ter uma conversa particular conosco.

Só de pensar na maneira como filmei o solilóquio já me enche de prazer; as idéias fluindo naturalmente do texto (que, reconheço, eu manipulei) e da concepção principal, que era fazer Ricardo falar diretamente à câmara. Idéias que funcionaram porque tive a confiança de pô-las em prática com ousadia. A câmara atravessa a grossa porta de madeira e se fecha com um clique audível nas nossas costas — e lá está Ricardo à nossa espera, de pé ao lado de um pequeno trono, na outra extremidade da sala. A música palaciana continua baixinho, marcial a princípio, e termina com o som lascivo do alaúde. Por alguns instantes ele finge estar absorto em seus pensamentos, olha-nos de pé na porta, pisca com ar de modesta hesitação e vem em nossa direção, num andar autoritário, que só o arrastar do pé esquerdo atrapalha um pouco. A figura desproporcional, o nariz grande, o cabelo grosso e cacheado acrescentam um ar de egoísmo e poderio aos olhos, cujas pálpebras tremulam e piscam como as de uma alcoviteira da corte à medida que se aproxima da câmara. Quando está a mais ou menos meio metro das lentes, nos fala num tom claro, resoluto. Os primeiros dezessete versos ele diz como se estivesse falando a cada um de nós, pessoalmente — é possível fazer isso em filme —, e explica que está perdendo o magnífico verão do sol [1] de York porque não foi feito para os jogos esportivos e amorosos. Mas a partir de

> *I, that am curtail'd of this fair proportion,*
> *Cheated of feature by dissembling nature,*[2]

ele tira os olhos da câmara para enumerar suas deformidades (usei dez versos do 3.° ato, cena 2, de *Henrique VI, parte III*

1 O sol/*sun* pode também ser o filho/*son* de York. O rei atual (Eduardo) é filho do duque de York. (N. do T.)

2 "Eu, que fui privado desta bela proporção,/ Defraudado de corpo pela deformadora natureza." (N. do T.)

para tanto), quem sabe para poupar-nos o embaraço, com certeza para ganhar nossas simpatias, para gritar um pouco, demonstrar sua justa ira. A partir de

> *Why, I, in this weak piping time of peace,*
> *Have no delight to pass away the time,*
> *Unless to spy my shadow in the sun,*
> *And descant on mine own deformity* [1]

Ricardo está na entrada da sala do trono, esperando que a câmara se aproxime. E de *"Then, since this earth affords no joy to me"* [2] (começo de outros cinco versos tirados de *Henrique VI*), ele vem em nossa direção,

> *But to command, to check; to o'erbear such*
> *As are of better person than myself,* [3]

e — adulador — põe o braço em volta da câmara e quase que o sentimos tocar nosso braço com delicadeza, como um tio inoportuno, enquanto o seguimos de perto à grande sala do trono, ouvindo-o contar como fará, do sonhar sobre a coroa, seu paraíso. Nós, entretanto, ficamos um pouco para trás; ele então se volta, um pouco agitado — e nos enlaça o ombro:

> *And yet I know not how to get the crown*
> *For many lives stand between me and home.* [4]

Aí nós o seguimos enquanto ele se emaranha naquela gloriosa metáfora do "homem perdido num bosque espinhento" e dei-

---

1 "Ora, eu, neste molengo pipilar de paz,/ Não tenho delícias para passar o tempo,/ Exceto espionar minha sombra no sol,/ E discorrer sobre minha própria deformidade." (N. do T.)

2 "Então, já que esta terra não me reserva alegrias." (N. do T.)

3 "Mas comandar, impedir, dominar aqueles/ Que são melhores gentes que eu." (N. do T.)

4 "E entretanto não sei como obter esta coroa,/ Pois muitas vidas se interpõem entre mim e o lar." (N. do T.)

xamos que tenha seu grande clímax teatral, de pé ao lado do trono:

Torment myself to catch the English crown:
And from that torment I will free myself,
Or hew my way out with a bloody axe.[1]

Mas volta outra vez para o nosso lado, dizendo-nos na cara que sabe sorrir e matar enquanto sorri; empurra-nos então para a sala do pequeno trono enquanto conta que expressões usará para todas as ocasiões:

Can I do this, and cannot get a crown?
Tut! Were it further off, I'll pluck it down![2]

Apanha algo que deixara sobre o pequeno trono, passa altivo por nós, sobe alguns degraus e encosta-se na parede, próximo a uma janela. Os últimos trinta versos de seu solilóquio foram tirados de *Henrique VI*. Depois de um sorriso modesto, nos diz: "Enquanto isso, vou casar-me com *lady* Anne. Aí vem ela" — nós a vemos pela janela —, "lamentando seu amor perdido". (Isto não está em Shakespeare.) Levando-nos por um corredor escuro, em direção a uma enorme porta que dá para o pátio, ele explica que é o amor perdido dela:

Eduardo, príncipe de Gales (minhas palavras), a quem
eu, há cerca de três meses,
Trespassei em fúria em Tewkesbury.
Mais afável e sedutor gentil-homem...
O espaçoso mundo não pode de novo prover...
E fazê-la viúva numa cama solitária.

---

1 "Atormento-me para conseguir a coroa inglesa/ E deste tormento hei de me livrar,/ Ou abrir meu caminho com um machado sangrento." (N. do T.)

2 "Posso fazer isso, e não obter uma coroa?/ Ora! Estivesse mais longe, eu a apanharia!" (N. do T.)

(Ricardo III, *Ato 1, Cena 2*)
Que de sua virilha nenhum ramo esperançoso brote,
Que se interponha ao tempo dourado a que aspiro
(Henrique VI, *Ato 3, Cena 2*)

...e abre a porta. Vemos *lady* Anne seguindo o caixão do marido e o círculo no canto direito superior da tela dizendo ao projetista que o rolo de filme está para acabar. É péssimo ter de trocar de rolo numa cena dramática: um projetista sonolento pode arruinar tudo. A maioria dos filmes tinha bobinas de dez minutos, mas Vista Vision, por causa da técnica necessária à produção de imagens bem claras, tinha apenas cinco, de modo que durante todo o solilóquio eu estava ciente da exigüidade de tempo, o que deu um toque extra ao desempenho. Ah! Os doces problemas do cinema que contribuem para o terror e a adrenalina da interpretação! Para horror, sem dúvida, dos professores e perplexidade dos alunos, eu deixei de lado os versos

And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain.[1]

simplesmente porque não acredito neles. Até Shakespeare o fez como um amante "viável". Melhorando Shakespeare? Sacrilégio? O papel era o que importava. Dentro daquele seu mundo extraordinário, eu tinha de manter Ricardo crível, e o público de cinema é o mais difícil de convencer. Além do mais, eu tinha dificuldade para dizer este trecho. Não me parecia real e podia ter prejudicado o restante.

Ricardo fala, pisca e acena para nós quando as coisas estão indo bem do seu lado; e, se não se debruça contra o palco, o faz sobre uma janela semicerrada, tecendo comentários sobre a corte lá embaixo, fazendo um relatório do suces-

1 "E já que não posso ser um amante,/ A entreter estes belos dias de galanteios,/ Estou decidido a ser um vilão." (N. do T.)

so de seus planos. Já agora presta atenção no tipo de roupa que usa e, depois da bem-sucedida conquista de *lady* Anne, está tão satisfeito consigo próprio que mal nos presta atenção e fala para si e para o sol:

> *Shine out, fair sun, till I have bought a (looking) glass,*
> *That I may see my shadow as I pass.*[1]

Troca seu preto e marrom por acessórios azuis (azul é a cor de meninos, mas os dele tinham toques femininos), uma elaborada fatiota vermelho-escura com renda branca e a imagem de um porco branco estampada em cada luva. Mas volta ao traje simples quando diz suas preces ao lado dos bispos ou badala os sinos convocando os cidadãos de Londres para aclamá-lo rei. Como sei, comporta-se mal e tem de partir para a guerra, seus cabelos longos parecendo incongruentes e feios na armadura medieval; e não fala mais conosco porque os problemas e os fantasmas se interpuseram entre ele e nós. Terá que oferecer mais que seu reino para obter de nós um cavalo e simpatia.

"*Here, pitch our tent, even here is Bosworth field*"[2] — maldigo Ricardo por isto. Filmamos a cena de batalha na Espanha, e aquelas raquíticas árvores espanholas e relva prateada não tinham nada de Bosworth. Quando Ricardo insistiu em olhar seu campo de batalha, fui forçado a usar um cenário pintado de Leicestershire, com árvores um pouco menos raquíticas. Quem é que sabe como são os campos de Bosworth, exceto os que por lá moram e que não são mais medievais?

Fui ferido em Bosworth, como aliás também aconteceu nos outros filmes de Shakespeare. Montava um cavalo protegido por folhas de rolha. Um técnico ia disparar uma flecha no enchimento (eu empinaria o animal e alguém desestabili-

---

1 "Brilha, belo sol, até que eu compre um espelho,/ Para poder ver minha sombra passar." (N. do T.)

2 "Aqui, ergam nossa barraca, aqui mesmo no campo de Bosworth." (N. do T.)

zaria as patas traseiras, fazendo o cavalo cair), mas ele errou de alvo e a flecha entrou em minha perna.

— Impossível — repetia o teimoso técnico inglês, várias vezes, sob o sol espanhol.

— Puxe a flecha fora e veja meu sangue na extremidade oposta — garantia-lhe eu.

Ele puxou.

— Ainda não acredito — continuou, totalmente vexado com o fracasso de seu truque e bem pouco preocupado com meu ferimento.

O filme obteve vários prêmios por sua técnica e habilidade. *Ricardo* foi nomeado para um Oscar, mas perdeu para outro rei — Yul Brynner. Teve prejuízo na primeira vez, mas em 1966 foi relançado com sucesso e está agora gozando de novo ímpeto, tendo sido lançado em nova cópia e, quem sabe, em cem anos se torne um *cult-cassette*. Entretanto o fracasso inicial impediu-me de conseguir financiamento para *Macbeth* — para mim um filme de diretor (sempre achei um papel difícil), um filme cor de sangue e lama. E os técnicos e artesãos que agora trabalham, com brilho, para filmes de guerras nas estrelas teriam me ajudado a criar um mundo sobrenatural absolutamente real e crível: as pernas de lagarto e as entranhas envenenadas que as feiticeiras de Hecate lançam no caldo infernal teriam sido horrivelmente reais. Poderia ter levado atléticos atores escoceses como John Laurie e Andrew Cruickshank à Escócia para comer todos os horrores das urzes malditas ou, se a verba fosse pequena, a Yorkshire, onde *O morro dos ventos uivantes* devia ter sido feito. Mas sem dinheiro não há filme. É possível ser ousado, atirado e resoluto, até mesmo sonhador, o que não é possível é zombar do poder dos senhores do dinheiro. Assim, a posteridade fica privada de uma outra versão da peça escocesa com que comparar à de Orson Welles ou Roman Polanski.

16
DIANTE DA CÂMARA

Sempre fui aquele ator que modela características para esconder a personalidade. Incorporo parte da personagem *em* mim. Não procuro traços que já tenha, vou buscar a personalidade real que eu acho que o autor criou. Resolvo tudo isso antes de começar a ensaiar o papel, construído de dentro para fora: sei que a câmara me exporá se não for sincero, se minha imaginação estiver distorcida ou se for impotente; se estiver fazendo alguma coisa irreal. Uso meus talentos naturais e certifico-me de que não vou desperdiçar o tempo de outros no estúdio.

Depois da austeridade de *Ricardo III* e minha frustração por causa de *Macbeth,* achei que seria divertido trabalhar com a lendária beldade e comediante Marilyn Monroe, como galã e diretor. Não tinha, porém, previsto o problema dos "métodos" de interpretação.

Certa vez assisti a uma das aulas de Lee Strassberg, em Nova York, e vi-o intimidando um rapaz que, na minha opinião, tinha queda para a personagem. "Ele tem tantas falhas", confidenciou-me Lee, e partiu para uma enxurrada de pomposidades pontilhadas de clichês. "A única falha dele é a confiança que você está tirando dele", disse eu, ou qualquer coisa do gênero. Provavelmente fui mais formal porque estava irri-

tado. Sem dúvida alguma, Strassberg achava que os ingleses nunca tinham ouvido falar de Stanislavsky, mas acontece que nós todos o tínhamos lido com avidez quando seus livros foram lançados. Alguns de nós — sem compreendê-lo — chegavam ao extremo de estar no teatro uma hora antes e até de cheirar a mobília do cenário. Stanislavsky não era um pretensioso e impostor, era um homem extremamente prático, nos moldes de Wyler. Se quiser, tenha-o em seu escritório ou em sua limusine ou onde quer que você esteja três horas antes do ensaio, mas não o leve ao estúdio, onde os horários são apertados e o momento pede que a ação prossiga com a história.

Minhas penas ficaram consideravelmente arrepiadas com o comportamento inconstante de Marilyn durante as filmagens. Sua agressividade e rancor eram assustadores, muito distantes de sua doçura e vulnerabilidade. Metade do tempo sua cabeça andava tão cheia do lero-lero sobre "método" que seu talento natural ficava sufocado. Ela demorava um tempão num único plano, deixava as pessoas esperando horas. "Marilyn, eu estou com o filme todo na cabeça e esta tomada só leva cinqüenta segundos. Você tem de fazê-la ficar trinta e oito segundos mais curta..." Entretanto, ela também podia ser um encanto: ouvia e compreendia minhas idéias para uma cena, acatava as direções de câmara, provando que sua beleza física e sua veia cômica eram, de fato, históricas.

A certa altura, quando Marilyn tinha que falar de um jeito tolo, embriagado, eu lhe disse para continuar com a cena sem prestar a menor atenção ao que eu fizesse ou disesse. Comecei então a bordar em volta dela, falando ao mesmo tempo; uma idéia que Lunts inventou na década de vinte. A platéia consegue ouvir os trechos que precisa ouvir e o efeito é hilariante, chega a ser mágico. Mas é difícil.

Eu tinha gostado do roteiro original de *The sleeping princess,* que Terence Rattigan escreveu para o palco, mas achei difícil gostar da personagem na versão cinematográfica que os senhores do dinheiro batizaram de *The prince and the showgirl:* parecia nome de musical eduardiano. Como príncipe, precisei de alguma coisa real a que me ater (o homem

era odioso), e assim tomei meu sotaque de Alexander Korda (embora ele não o fosse) e alguns maneirismos, inclusive um divertidíssimo olho de vidro, do rei Paulo da Grécia, cujo comportamento grosseiro e pouco profissional eu tinha tido a oportunidade de presenciar durante uma recepção — coisas de realeza menor, eu suponho. Na sala de edição, entretanto, tive momentos bem mais felizes do que esperava. Adorava editar as reações de Marilyn; ninguém possuía um semelhante ar de inocência ofendida ou de sabedoria inconsciente; ela era uma personalidade forte na tela. Uma atuação de estrela.

Eu estava com cinqüenta anos. Que belas memórias não teria agora se Marilyn me tivesse feito sentir vinte anos mais jovem. Sua insolência me irritou, talvez um sinal da idade. Meu trabalho no teatro e no cinema, com gente como Wyler, tinha me ensinado disciplina e respeito pela experiência. Normalmente eu dirigia atores que sentiam o mesmo: dizia-lhes o que pretendia e deixava-os fazer o que quisessem, tanto quanto possível; resolvia os problemas técnicos trocando idéias, ajudado pela experiência adquirida. Uma das glórias de se trabalhar no teatro ou no cinema é o trabalho de equipe, a confiança; a fria confiança necessária para superar a tarefa, de outra maneira sobre-humana, de concretizar o imaginado. Talvez tenha sido rabugento com Marilyn e comigo porque sentia que minha carreira estava num beco sem saída.

Mas não permaneceu lá por muito tempo. A década de cinqüenta testemunhou uma de minhas grandes mudanças. Como expliquei antes, John Osborne apresentou-me ao mundo do jovem escritor moderno através de Archie Rice, com seu chapéu-coco sebento, sua gravata-borboleta desalinhada e seu surrado paletó xadrez.

Sob certos aspectos, esta mudança foi mais fácil para mim do que para outros artistas mais maneirosos, mais efusivos, para aqueles que construíam suas personagens em volta de suas personalidades. Meu desempenho sempre teve características contemporâneas: sempre foi criativo e tão espontâneo quanto possível. Sempre tentei ser uma pessoa real. (Mas não à custa do verso, claro; se se tratava de Shakespeare, eu procurava encontrar a realidade *através* dos versos.) Para

mim, espontaneidade significava falar como as pessoas falam na conversa do dia-a-dia. Dificilmente eu digo uma frase sem pelo menos quatro "hãs" e um "hum", e paro com freqüência para ter tempo de achar a palavra certa. Isso para mim é parte de um exercício natural: eu o chamaria de espontaneidade de fato. Depois de chegar ao meu desempenho final através de um processo de seleção realizada durante os ensaios, acrescento espontaneidade: a cereja do coquetel. É difícil de conseguir, por isso deixo para o fim. Numa temporada longa, você tem que reproduzir tecnicamente a espontaneidade e torná-la real noite após noite. Em filme, é preciso mantê-la afiada como um diamante e jamais se exceder.

O desempenho no cinema ensinou-me a ter olhos sinceros no palco. No teatro não há por que exagerar, eles só alcançarão as cinco primeiras fileiras, de qualquer maneira, e, exagerando, sempre há o perigo de que se separem e comecem a pular por todos os lados, como aqueles olhos de porcelana que os palhaços usam em festa de criança. Archie Rice tinha que ter olhos flamejantes, olhos de *music hall,* mortos por baixo, e isso o cinema conseguiu retratar muito melhor. (Fechando-se assim o círculo começado com a paixão que a duras penas consegui dar aos olhos de Heathcliff, quando me livrei dos hábitos do palco.) Da mesma forma que com Ricardo III, a câmara gostava do lado íntimo de Archie — e John Osborne escreveu mais umas cenas para dar ao filme *The entertainer* aquilo de que precisava urgentemente: mais emoção. Acho que o filme permitiu a John mostrar mais de Archie Rice. Revitalizei meu desempenho teatral, mudei-o. Procurei pela sutileza, pela expressividade, pela realidade de seus maneirismos e sotaque (baseado em companheiros do *music hall,* com quem tinha morado na mocidade), ensaiei as piscadelas e meneios baratos, e fiz com que dançasse com expressão (quase a pleno vapor teatral) e mal — coisa que consegui dançando o melhor que pude! E a câmara captou o olhar mortiço por trás dos olhos. Archie Rice era um homem oco. Nós somos os homens ocos. Senti a sensação oca de Archie porque era o que a câmara queria. Ou será que passava por desilu-

sões da meia-idade na época? Não sou um homem oco, mas sei como sentir-me um!

Todos nós interpretamos bem naquele filme, e Tony Richardson, o diretor, tirou o máximo partido de nós e do veículo. Joan Plowright revelou o claro e honesto olhar de uma verdadeira atriz de cinema. (Tenho o direito, não, de prestar um tributo a minha mulher?) Alan Bates, Albert Finney, Daniel Massey, Shirley Anne Field, Charles Gray, Miriam Karlin e Joan juntaram-se a nós, atores mais velhos, Brenda de Banzie e Roger Livesey, com Thora Hird esvoaçando, deliciosamente como sempre, no meio. Os números de *music hall* deram um panorama bem nítido das nostalgias da metade do século. Pela primeira e última vez, pude chorar na tela, na cena em que Archie fica sabendo que seu filho está bem, enquanto sua amante se lava, depois de fornicar. Não sei bem como aconteceu. Alívio, com a notícia do filho. Quem sabe o desafio de provar que um ator barato de *music hall* tinha versatilidade o bastante para chorar sob encomenda.

The entertainer levantou meu moral a novas alturas. Não estava mais num beco sem saída. Gostei imensamente do desafio do novo, da oportunidade de adaptar meu conhecimento e habilidade a novos canais. Os detalhes dos filmes que fiz depois de Archie Rice estão em minha autobiografia. Não vou discuti-los aqui novamente. Vou me limitar a falar sobre alguns aspectos de certos filmes dos quais me lembro bem e que podem ter algum interesse.

Apreciei minhas aparições especiais, os "papéis-camafeus", em filmes modernos. Como de costume, pus tudo o que tinha neles — por menos exigentes que fossem, em muitos aspectos, para um ator que tinha feito reis e príncipes —, sempre decidido a parecer convincente. Diverti-me especialmente com a seca ironia de Burgoyne em *The devil's disciple*, de Shaw; não faz mal algum que o público veja um ator se divertindo. Pude uma vez mais usar bem meus olhos e interpretar o soldado irônico, civilizado, com o máximo de minha capacidade. Para Crassus, em *Spartacus (Spartacus)*, eu estava passando por uma fase patrícia, mas dei-lhe um toque de feminilidade coquete como o de Ricardo III, os olhos frios

subitamente incendiados — primo em segundo grau de Coriolano.

Várias produções teatrais minhas foram transpostas para a tela, inclusive *Tio Vânia,* peça de enorme sucesso no Chichester Festival Theatre, e *As três irmãs,* baseada em uma bela produção do National, com um esplêndido elenco. Foi uma celebração do ofício de representar, mais do que uma concepção cinematográfica da peça. Esta teria sido uma tarefa gigantesca para a qual não tínhamos nem tempo nem dinheiro.

Usei algumas seqüências "visuais", como, por exemplo, o sonho de Irina de um futuro melhor em Moscou, e a câmara parece ter gostado dos diálogos de Tchekhov e de suas mudanças de humor. Como tive pouco a ver com o roteiro, este não foi, para mim, um filme de diretor. Todo o meu apoio ao cineasta que for lidar com Tchekhov na íntegra. Poderá ter grandes recompensas. Um pouco prolixo, talvez, mas tenho a impressão de que quanto mais caminharmos em direção à alta tecnologia, cassetes e entretenimento privado, mais necessidade as pessoas terão de palavras. Principalmente se a arte da conversação morrer.

Entretanto os filmes cujas origens muito óbvias estão no palco às vezes não dão certo. Stuart Burge dirigiu o filme baseado no *Otelo (Othello)* do National e saiu-se maravilhosamente, dentro das limitações da peça. Mas, infelizmente, meu desempenho foi cansado. Calculei mal os efeitos. Por algum motivo, faltaram-me confiança e vitalidade plena. Talvez, subconscientemente, estivesse me torturando com a pergunta: "Por que não estamos fazendo um filme em regra disto?" É claro que agora me arrependo.

Logo depois de *Otelo* fiz o papel de Mahdi em *Khartoum (Khartoum),* com Charlton Heston no papel de Gordon. Toda aquela altura contra a minha. Um ator consumado que (diz-se, e eu endosso alegremente) me superou na tela — não por falta de tentativas de evitá-lo, de minha parte. Ao maquilar-me para o papel, usei pintura branca na pálpebra inferior, para aumentar o tamanho dos olhos, como já tinha feito em *Otelo,* tanto no teatro quanto na tela.

— Não, não, não faça isso! Você precisa de preto — foi o que disseram todos.

— Mas isso não vai diminuir meus olhos?

Eles estavam certos. Morri de raiva por não ter descoberto isso antes. Preto nas pálpebras e bastante preto em volta dos olhos é muito mais eficaz; fiquei com um ar bem mais africano.

Quando fiz *Khartoum* estava descansando de *Otelo,* recarregando meu espírito e minha conta bancária, disposto a experimentar um pouco os efeitos que tinha aprendido em *Otelo,* mas num nível menos exigente. Não estou depreciando o papel de Mahdi. Tony Guthrie me disse para não fazer isso. Mas em filmes épicos não há muito tempo para grandes caracterizações — às vezes o diálogo pode ser de qualquer um —, e você deve contar mais com o efeito pictórico. Todo filme épico tem seu papel extravagante — normalmente desempenhado por Peter Ustinov. O segredo é fazê-lo segundo a expectativa do público — uma saudável tradição que vem desde Shakespeare, passando pelos bangue-bangues e por Mae West —, e a verdadeira diversão é aquele pouquinho que vem em caráter extraordinário. Ou, dependendo do caso, uma bela porção extra. Todos nós amamos Charles Laughton por causa de seu grande desempenho. Foi muito divertido fazer parte daquela tradição cinematográfica.

Não tenho receio de fazer o homem comum, como fiz com Simone Signoret e Sarah Miles em *Term of trial.* Não para entediar o público. Para aprender o tempo todo. Franklin Schaffner, que dirigiu *Nicholas e Alexandra (Nicholas and Alexandra),* estava dando em cima de Michael Jayston, que fez Nicholas: "Faça-o mais fraco!" Michael, um de nossos melhores jovens atores, tentou fazê-lo mais fraco, com um resultado: ficou parecendo uma interpretação fraca. Aí percebemos que seus olhos se enchiam d'água quando ele desempenhava cenas de ira — apenas algo que ele conseguia naturalmente, o felizardo, um maravilhoso dom natural. Dificilmente se poderia fazer melhor que isso como símbolo de fraqueza. Mostre os olhos dele à câmara. Fiz o papel de um homenzinho em *Bunny Lake desapareceu (Bunny Lake is*

missing), provavelmente forçado por Otto Preminger — um mandão, que não parava nunca. Noël Coward e eu não gostávamos muito dele. Quase que deixei de gostar de seu *Carmen Jones (Carmen Jones)*, um trabalho, na minha opinião, inspirado. Gosto de formas mistas, de experiências novas, e *Carmen Jones* foi um filme inovador. É um milagre que tenha saído de um tal egotista. Crie uma atmosfera agradável no estúdio e o diretor não precisará tanto de um milagre.

Achei *Dança da morte*, de Strindberg, uma peça claustrofóbica, onde não dá para abrir demais, ao contrário de *Senhorita Júlia*. Strindberg é a *veritas*, completamente sincero, sem correntes subterrâneas, sem subtexto, sem pensamentos que se insinuam por debaixo, ou inconscientes ou que o autor esconde de si próprio. Muito diferente de seu companheiro escandinavo, Ibsen tem um subtexto de pura imundície e uma fortíssima corrente subterrânea que pode ter efeitos extremamente ruins no ator. O subtexto é muito sujo, verdade; bem, se não é sujo, é obsceno. O papel de Edgar, na peça de Strindberg, é um grande papel — intenso e emocional —, e foi assim que o interpretei na tela, com ousadia e riscos. E se ocasionalmente parecia exagerar, isso não arruinou o desempenho nem impediu que o potencial cinematográfico contivesse uma boa interpretação. Você tem que seguir os ritmos, os ritmos da dança da morte. Minha intuição sobre o papel estava certa. Minhas intenções para com o filme estavam certas. Nadei junto com os outros atores, principalmente Geraldine McEwan, atriz principal. Qualquer falha, atribua ao mau julgamento profissional de um ofício onde a divisa não deve ser cautela.

As desordens físicas que, por vezes, sugaram minha vitalidade começaram por volta da década de 60. Os atores, como todos os outros profissionais dedicados, não gostam de falar sobre suas doenças. (Se um homem tem uma carreira de feitos notáveis, é muito provável que esqueça — caso saiba — a esporeada que sua doença, ou seja lá qual for o problema, lhe deu.) Se não houver vitalidade, não desempenhe. Se não puder fazer, não faça. Um ator tem de estar constantemente alerta à sua energia, mesmo quando é jovem e pensa que o

corpo pode agüentar qualquer abuso. O corpo é uma parte vital do equipamento. Eu costumava estar sempre em forma — é melhor para os movimentos, para os gestos — e, poucos anos antes do câncer, tinha atingido o auge numa produção de *Coriolano,* em Stratford, aparecendo heroicamente semidespido, sem qualquer desconforto. A vitalidade não desaparece de uma vez, claro; isso seria o fim da vida. Você tem que cuidar dela.

Tive que fazer aparições especiais, pequenas, pelo bem de minha saúde, do equilíbrio de minha vida profissional, de minha vida social — e de minha conta bancária. Trabalhei com amigos. Trabalhei para amigos. Fiz uma espécie de dupla com Frank Finlay naquele filme onde meu amigo Anthony Quinn usa *As sandálias do pescador (The shoes of the fisherman).* (Homem de coragem, Frank Finlay. Teve um mau começo com Iago, no palco, mas perseverou e acabou dando o melhor desempenho no filme.) Richard Attenborough convidou-me para ser o marechal-de-campo French em sua estréia como diretor, em *Oh, que delícia de guerra (Oh! what a lovely war);* foram alguns dias ensolarados em Brighton — e talvez tenha sido este o problema do filme, porque as músicas não tinham o mesmo estranho efeito que provocaram no palco. Richard e eu fizemos uma dupla como sr. Creakle e sr. Tungay em uma versão para a televisão norte-americana de *David Copperfield,* que não foi feita com o mesmo amor e humor do filme de George Cukor de 1934. Com um excelente elenco inglês, entretanto. Não há "papéis-camafeus" em Dickens, são todos gemas preciosas. Camafeus são pedras brilhantes postas em relevo sobre um pano de fundo inexpressivo. Os produtores usam-nos em seus épicos para garantir um pouco de sagacidade, veemência, humor — para gastar algum dinheiro com um dedo de classe. Garantem ao ator uma renda e uma oportunidade de rever velhos amigos. Sempre escolhi papéis interessantes e normalmente consegui ficar à vontade, ser aquela personalidade devastadora que o público quer e sempre quis, desde a pantomima, *music hall* e os primeiros bangue-bangues. Foram vitais, estes "camafeus" — espiritual e

financeiramente. Sempre consegui dar-lhes toda a animação de que precisavam.

O tempo, a força e a oportunidade de fazer um papel completo vieram com *Jogo mortal (Sleuth),* um divertido roteiro de Anthony Shaffer, baseado em sua peça. Muito inteligente, embora talvez um pouco repetitivo, como seu irmão Peter, que continua repetindo seus sucessos teatrais no cinema: compreendo que *Amadeus (Amadeus)* seja um verdadeiro festim de cor e música, impossível de obter no palco. Suponho que tenha chegado a uma idade em que consigo ver a maciça potencialidade do cinema — bem, do filme em seu sentido lato — e admirar de coração a contribuição de outros para seu engrandecimento, sentir-me satisfeito com as minhas contribuições, mas arrepender-me daquilo que não consegui ou não fiz, mesmo que fosse só para meu prazer.

Fazer *Jogo mortal* para mim foi um misto de nostalgia e esperança no futuro. O papel era grande e suficientemente bom para testar minha capacidade de entreter durante um bom tempo. Joseph Mankiewicz, seu diretor, sempre foi muito preocupado com as palavras na tela — um artesão das palavras, um artesão da tela. Ele fez *A malvada (All about Eve),* com seus diálogos inteligentes e vozes em *off;* uma ótima versão cinematográfica de *Júlio César,* de Shakespeare, com atuações brilhantes de Marlon Brando como Antônio e John Gielgud como Cássio (não tão diferentes no estilo quanto possa parecer); e *Guys and dolls,* conservando a maior parte das letras intactas — um filme que ampliou a consciência do público sobre o musical norte-americano e que, sem dúvida, contribuiu para que eu quisesse fazer uma produção teatral no National, na qual eu faria Nathan Detroit tão bem quanto Frank Sinatra (mas de jeito diferente), dançaria tão bem quanto Archie Rice e cantaria como Macbeath em *The beggar's opera.* Michael Caine estava verdadeiramente delicioso em *Jogo mortal* (apesar de não gostar de ensaiar — tive que rever minha parte com uma das assistentes de produção). A câmara o ama tanto quanto nós que trabalhamos com ele. Posso até vê-lo no papel que Gary Cooper fez em *Matar ou morrer (High noon)* — só que com seu charme *cockney,* o pes-

soal da cidade já teria decidido ser seu vice às onze e trinta da manhã. Não! Sua disciplina profissional é muito grande para essas coisas. Tem a verdadeira personalidade do astro e em *Jogo mortal* — particularmente na cena da escada — demonstrou emoções profundas e difíceis. Caine anda inquieto para alargar seu leque. Preste atenção no que digo. A marca de Caine no cinema será mais funda ainda.

Michael Caine, na verdade, é suficientemente jovem para ser meu filho. Nos últimos dez anos tenho trabalhado com técnicos e atores de cinema que estão uma geração ou mais atrás de mim — ou na minha frente, se olharmos perspectiva de liderança profissional (eu dei o exemplo), descobrindo novas idéias para e com o veículo. Sinto-me bem ao ver pessoas jovens — qualquer pessoa — expressando seu talento. Tive filhos e quis ajudá-los a fazer o que queriam na vida. Quis ser um homem de família satisfeito. Nunca fui um daqueles astros que recebe um milhão de dólares por filme. E, quando eu era um atraente ator, no teatro ou em Hollywood, um diretor, nunca me preocupei em fazer reservas para custear, por exemplo, os estudos de meus filhos. Acontece que quando se adoece fica-se muito ansioso pelo futuro da mulher e da família.

Na verdade, fiquei satisfeito com os papéis que fiz — não só pelo dinheiro — em filmes como *A maratona da morte (Marathon man)* de John Schlesinger (especialmente bom), *Os meninos do Brasil (The boys from Brazil)* (interessante e reconfortante ver Gregory Peck fazendo um papel antipático) e, sim, até mesmo *The Betsy*. Em geral, foram filmes rodados em lugares exóticos, o sol brilhava e a vida era relativamente fácil. Foram bons filmes de "entretenimento", feitos com habilidade e toque inovador. Os papéis que fiz foram interessantes, bem-realizados, o que por si só já é divertido, tanto para mim quanto para o público. Não concordo com os críticos que dizem que eu me rebaixei fazendo estes papéis. Em hipótese alguma o crítico deve ficar sabendo dos problemas domésticos ou físicos de um ator, mas eu gostaria que ele (ou ela) estivesse mais atento à necessidade que tem o chamado ator clássico de diversões — como os "entretenimentos"

de Graham Greene, de Shakespeare, de Chaucer ou de T. S. Eliot (quando é que alguém imaginou que ele seria sucesso na Broadway? E não ganhou um prêmio Tony pela melhor letra, com *Cats*?).

Os entretenimentos do autor refrescam-no, alcançam outras partes [1], dão-lhe afinação para os árduos papéis clássicos. Faz parte da tradição inglesa que a intelectualidade se nutra no vulgar, se subsidie no número ligeiro — um ecletismo inglês. Veja se consegue ouvir a mesma coisa de um ator de "método" nova-iorquino! Veja se um emproado crítico nova-iorquino pensa uma coisa dessas! Não que eu seja emproado a respeito de críticos de cinema como eu costumava ser a respeito do cinema. Considero os melhores entre eles como colegas. Amamos o veículo. Amamos fazer novas descobertas juntos. Críticos como Dilys Powell e a maioria dos atuais. Todo ator, clássico ou não, precisa de seu crítico. Ainda é cedo para o cinema. Ainda é cedo para o ator de cinema. Espero que fiquemos todos um à altura do outro e longe da prosápia presunçosa que às vezes afeta o palco.

Fundamentalmente, na minha opinião, a televisão é um veículo mais para "ouvir" e "escutar" que o cinema, onde a imagem é maior e os olhos só podem vagar na escuridão. É por isso que se podem usar mais palavras, mais detalhes na caracterização, ter um desempenho mais íntimo. Os efeitos surpreendentes são toleráveis, desde que se ponha o público no espírito certo. É possível manter os efeitos emocionais por um longo período com cenários praticamente nus, como fez a Royal Shakespeare Company com seu *Macbeth* de câmara, com Ian McKellen e Judi Dench.

Tive a maravilhosa oportunidade de fazer uma série de peças bem conhecidas para a Televisão Granada [2]: *The collection*, de Pinter (aquelas pausas de Pinter para a TV são fascinantes), *Gata em teto de zinco quente (Cat on a hot tin roof), Come back little Sheba*: descobri que a televisão agüen-

1 Alusão a um bem-sucedido comercial de cerveja, famoso na Inglaterra toda. (N. do T.)

2 Estação particular que compõe a Rede Independente inglesa. (N. do T.)

ta qualquer peça, qualquer tipo de desempenho, desde — e voltamos à mesma tecla! — que o sentimento esteja certo. Posso fazer qualquer coisa se estiver preparado. Posso parecer o menor homem do mundo se estiver *pronto*. Posso me fazer tão pequeno que você não me reconheceria. Mas leva tempo. Agregue sua integridade e você se integra com o veículo.

Sempre me dou a imensos trabalhos para aprender o sotaque americano, mesmo para pequenos papéis na televisão. Se é do norte de Michigan, pois então tem que ser do norte de Michigan. Se for Kansas, com os diabos, é bom que seja Kansas. Escalo montanhas para descobrir alguém que me ensine. Só porque você aprende a dizer sua fala com a inflexão que um nativo usaria automaticamente, desde o nascer, não significa que você não esteja desempenhando o papel. O professor não está me ensinando a interpretar. Claro que houve momentos em que tive que dizer ao professor: "Eu sei que não está bem certo assim, mas sinto que preciso de variedade tonal nesta cena e espero que não se incomode de eu fazê-la meio errado. Às vezes os valores tonais são mais importantes para uma cena do que um sotaque perfeito. O público vai ter um bocado de sotaques perfeitos, mas acho que posso ganhar-lhes a confiança com esta cena. Se não conseguir até lá, então nunca mais vou conseguir".

Quando precisei de um sotaque do Mississippi para *Gata em teto de zinco quente,* não consegui achar uma alma sequer na embaixada americana em Londres que pudesse me indicar um. O mais próximo era uma garota de dezenove anos do Tennessee. Fiquei meio preocupado com a moça não ser suficientemente Mississippi. Claro que ela já tinha começado a imitar o sotaque inglês, e há muito poucos jovens de dezenove anos que têm o que é preciso para me dizer como fazer as coisas, portanto estava bem preocupado. Maureen Stapleton e o diretor insistiam que estava bom, mas eu me perguntava se seria o suficiente.

Meus companheiros do National Theatre e eu levamos a contento duas produções teatrais, *O mercador de Veneza* e *Longa jornada noite adentro,* para a televisão — obtiveram sucesso, mas não foram concebidas para a televisão. Claro

que houve algumas adaptações — minha dentadura para Shylock teve que ser ligeiramente diminuída —, mas as barreiras tinham caído. O ecletismo inglês, o "faça tudo que for possível fazer" de Wyler, está frutificando. O filme — em seu sentido amplo — é realmente um grande veículo. Só sinto ter ficado longe do filme para a TV por tanto tempo.

Talvez não tenha falado o bastante sobre a técnica da interpretação cinematográfica. Falei o suficiente, talvez, sobre a técnica de direção cinematográfica. Falei de deixar um ator à vontade. Veja John McEnroe, por exemplo. Ele tem um *back* maravilhoso. Mas como seria seu molejo no Baile Comemorativo de Wimbledon? Aposto que, com umas poucas lições, ele estaria mais perto de *Come dancing* do que Archie Rice jamais esteve. Você não pode ensinar ritmo a um homem se ele não o tem. O saque de McEnroe, acredito eu, não estava tão forte quanto de costume quando ele se apaixonou por uma bela atriz. Talvez devesse ter pego um milhão de dólares, tirado um ano de folga e dado vazão a sua versatilidade, salvando assim seu jogo. "Não há nada errado com o meu jogo!" Sim, claro, como posso saber? Ele pode ter dado mostras de estar um pouco fora de forma no jogo. Mas dificilmente poderia culpar sua "técnica", como se fosse uma criatura independente e de vontade própria. Quando vejo um ator como Michael Caine, que nunca está fora de forma, diante da câmara ou na vida, desempenhar com um poder e sentimento naturais, sem qualquer técnica aparente, pergunto-me se se devia dar qualquer identidade independente à técnica. Bem, é verdade que eu sou quase tão "natural" quanto Michael. Sou naturalmente mais exibicionista que ele. Sou mais versátil — por enquanto! Tenho mais técnica!

Desejaria muito ver mais atores do calibre de um Marlon Brando na televisão. Mais atores treinados em teatro clássico deveriam aparecer regularmente na pequena tela, explorar suas possibilidades como eu explorei as do filme, criando papéis clássicos de televisão. O pai de John Mortimer em *Voyage round my father* é um papel de televisão clássico, porque futuros atores vão querer interpretá-lo, especificamente para a TV. Tente esquecer sua chamada origem teatral. John escre-

veu a peça com cérebro e alma, com amor e conhecimento de seu pai, e amor e conhecimento do veículo televisão. Um crítico qualquer disse que eu interpretei o velho como se estivesse ensaiando para a minha própria velhice — ou algo absurdo do gênero. Estaria eu ensaiando minha própria morte como *lord* Marchmain em *Brideshead revisited* (se estava, então será um evento bem alegrinho e leve)? Minha própria loucura e morte em *Rei Lear*? Lear, claro, é um clássico papel de teatro; precisa da ressonância do teatro. Mas você pode captar o íntimo muito bem na TV; o terno, o tolo ancião. Fazer *Lear* para a televisão foi um exercício de força de vontade para mim, com um bocado de ajuda dos amigos, principalmente Michael Elliot, que infelizmente já se foi. Vontade para obter a dose certa de vitalidade e realidade. Fisicamente foi um trabalho árduo. Minha fragilidade se adequava ao velho. Suponho que senti seus humores. Amei-o. Senti os humores de todos os meus velhos.

Minha mulher Joan ameaçou tratar-me a pão e água e convidar Otto Preminger para morar conosco se eu encerrasse minha carreira no National fazendo *Lear*. Felizmente, acabei fazendo *The party*. (Por falar nisso, Trevor Griffiths também escreve muito bem para a televisão.) No fim das contas, porém, Lear deverá ser meu último grande papel, no palco ou na tela. Mas, se me permitem um pouco de fantasia sentimental, *A tempestade (The tempest)* foi, ao que se sabe, a última peça escrita por Shakespeare, e Próspero o último papel de Burbage. Quando todas as magias de Próspero se vão e a força que lhe resta é sua mesmo, e ele se prepara para abandonar sua ilha mágica, Shakespeare o faz dizer:

> *Our revels now are ended. These our actors,*
> *As I foretold you, were all spirits and*
> *Are melted into air, into thin air:* [1]

Mas acho que o cinema o desmentiu.

1 "Nossos folguedos agora terminaram. Esses nossos atores,/ Como eu previ, eram todos espíritos/ E evanesceram-se no ar, desapareceram." (N. do T.)

Foi só um momento de nostalgia. Sou feliz, espirituoso, comedido e despretensioso, principalmente quando estou com amigos como George Cukor e Katherine Hepburn, com quem estive na produção para a TV norte-americana de *Amor entre ruínas (Love among the ruins)*. (Aliás, George estava ótimo fingindo ser pretensioso.) Foi a minha experiência profissional mais feliz. Éramos senhor e senhora do veículo, o que deve ter transparecido em nosso desempenho. Com Hepburn — como com todas as grandes estrelas — tem-se uma percepção profunda da personalidade, do centro de gravidade forte e tranqüilo que irradia verve, vulnerabilidade, coragem e sinceridade, da mesma forma que os versos de Shakespeare irradiam sua Rosalinda em *Como gostais*. Não poderia sequer aspirar à qualidade de estrela que tem Hepburn, não tinha o conhecimento técnico nem o dom de Cukor com atores cinematográficos, mas senti-me igual e à vontade em meio ao amor que todos temos pelo cinema. Todos os atores são egoístas e competitivos — é daí que obtemos energia. É o amor pela arte de interpretar (e sua camaradagem) que nos faz artistas. Você sente a vitalidade dos desempenhos de Hepburn e Richardson, por exemplo, em *Longa jornada noite adentro* — um exemplo magnífico de atuação cinematográfica em conjunto.

Ralph Richardson, John Gielgud e eu competimos entre nós nas cenas em que aparecíamos juntos naquela maratona de Tony Palmer, *Wagner* — não havia muito mais a fazer. Isso acontece quando as bilheterias estão cheias. E com toda a certeza competimos nos papéis teatrais clássicos. Você sabe o que mais me afetou no meu "caso" com Ricardo III? John Gielgud passou-me a espada que Edmund Kean tinha usado no papel. Um grande, desinteressado e típico ato de amizade, mas um ato ainda maior de amor pela arte. A camaradagem entre atores data, pelo menos, da época de Shakespeare, e devia continuar. O teatro vai sobreviver, com vários estágios de viço. Mas talvez seja preciso formar uma companhia de repertório para a televisão.

À medida que o centro de gravidade de meu corpo se aproxima do túmulo e minha alma pensa no céu, espera-se

que eu mostre um quê de *gravitas,* que dê conselhos. Ficaria espantado se encontrasse um ator de cinema de agora que não amasse seu veículo — tão presunçoso agora quanto eu era então. As maravilhas do veículo de Willie Wyler e a veracidade de suas previsões estão por toda parte, visíveis; a televisão está mostrando essa história. O filme irá para onde você quiser levá-lo. Se eu tivesse nascido dez anos antes em, digamos, Hollywood, duvido que tivesse encontrado meu caminho até as palavras, Shakespeare, o palco e os papéis clássicos. Com certeza estaria sendo preconceituoso se dissesse "tenha um treinamento clássico". Vá por onde o espírito o guiar. (Trabalhe como pedreiro, mas não freqüente escolas de método.)

Se você ama sua arte e seu veículo, o que mais há para acrescentar ao "ame a personagem que interpreta" de Tony Guthrie? Se estiver tendo problemas de relacionamento com a câmara, examine a maquilagem, os gestos, as expressões; examine seus olhos; examine-se. E consiga a emoção e o espírito certos. Se tudo falhar, fale com o diretor!

Ao contrário do agonizante Próspero do epílogo final de Shakespeare, não lhe faltam nem o espírito para pôr tudo em prática nem a arte de encantar.

PARTE 5
REFLEXÕES

17
REPRESENTAR

Representar é como o primeiro golè de cerveja, aquele que você provavelmente roubou quando criança, um gosto do qual não se esquece nunca mais, tal a impressão que deixa na boca. Jamais um outro gole terá o mesmo sabor, será sempre um pouquinho diferente. Representar, freqüentemente, é classificado pelos que estão do lado de fora, que não estão interessados no ofício, como uma brincadeira de adultos que deviam ter mais juízo. Não é; é uma grande arte e, quando bem feita, sustenta-se por si só, suprema e realizada.

Verdade que esses mesmos filisteus que nos chamam de crianças de calça comprida, com toda a certeza não achariam muito o que admirar num quadro de Turner — "estas sombras são roxas, não são?" — e não veriam em Van Gogh nada além de um borrão de cores que nem se compara às impressões digitais de seus filhos no jardim de infância. Esses zumbis que ocupam o mesmo planeta que nós achariam Beethoven uma cacofonia penosa, Bach um mestre de coro galês e Chopin alguma coisa que você bebe em copo alto.

Representei durante toda a minha vida de adulto — e antes. O ofício ficou a meu lado e eu ao lado dele. Deu-me muitas alegrias e algumas dores. Levou-me a lugares que, de outra forma, eu nunca teria visto. Deu-me o mundo e enorme

felicidade. Trouxe-me amigos e bons companheiros, camaradagem e fraternidade. Ensinou-me autodisciplina e forneceu-me o olho atento do observador. Possibilitou-me amar o próximo. Vestiu-me, deu-me de beber e de comer, e manteve-me longe do chapéu-coco e do escritório das nove às cinco. Concedeu-me carros, casas e férias, dias de sol e de chuva. Apresentou-me a reis e rainhas, presidentes e príncipes. Não tem barreiras, não tem classe. Sejam quem forem seus pais, se decidir abraçá-lo, tomá-lo a peito, você irá para lá em cima, junto com os deuses. Da noite para o dia os tamancos serão substituídos por sapatinhos de cristal.

Tive sorte, reconheço — não, eu me gabo mesmo —, porque tive sucesso na maior parte de minha vida ativa. Mas o mais maravilhoso deste negócio é que ele pode dispensar-lhe loas a qualquer momento, a qualquer hora. Nunca é tarde demais. Aos oitenta anos, quando estiver a ponto de aspirar seu último bocado de ar, você pode virar um astro. O sucesso está sempre atrás da porta.

Uma vez que tenha ido até a árvore e experimentado seus frutos, uns doces, outros amargos, nunca mais será capaz de largar este ofício. Vai entrar-lhe debaixo das unhas, em seus poros, vai misturar-se a seu sangue e nada mais conseguirá tirá-lo de você. Tem altos e baixos, voltas e reviravoltas, grande fortuna e má sorte. Tem suas próprias superstições e sua própria linguagem. Tem seus grupinhos *in* e seus grupinhos *out,* seus ciúmes e seus amores. Pode destruí-lo de maneiras as mais sutis, com bebidas, drogas, sucesso ou fracasso. Consegue mudar personalidades adoráveis em monstros e fazer crescer egos já dilatados. Faz com que acredite em sua própria popularidade. Pode levá-lo a sentar no traseiro de glórias passadas. Pode deixá-lo sobre uma pilha de recortes amanhecidos e rir na sua cara, enquanto você se pergunta o que teria acontecido com seu eu verdadeiro. É seletivo e surpreendente. Consegue fazê-lo abdicar de tudo o mais. Vai cegá-lo para relacionamentos pessoais e destruir casamentos e famílias. Consegue até fazer com que gêmeos se voltem um contra o outro. Pode estuprá-lo, assaltá-lo, abençoá-lo e socorrê-lo. Seus humores mudam com os ventos. Tomada a de-

cisão, se você acredita mesmo, não há positivamente como voltar atrás. Acima de tudo, você deve permanecer aberto e novo e vivo para todas as idéias novas.

É fácil ter uma cabeça cheia de passado, todos nós podemos deitar na cama e sonhar os sonhos de ontem. Estou certo de que poderia encher um dia todo sem ter que sair do quarto. Só que isso não é o que importa, isto é simplesmente aconchegante e reconfortante como um cobertor de bebê. O que importa é o amanhã. Nunca deixe que isto lhe escape. Segure firme e depressa. Mantenha isso firme dentro de você, para que esteja sempre de olho no que vem adiante, sempre. Recorde, claro, fale do passado como eu fiz, mas sempre mantenha a vista voltada diretamente para o futuro. Caso contrário, é melhor que pare já, neste instante. Pare e enterre os dedões no concreto de ontem.

Sempre fui fascinado pelo teatro, em todos os seus aspectos. Gosto de saber como funciona e aonde vai cada parafuso. Tentei aprender cada um de seus detalhes. Sempre fui da opinião de que não se pode pedir a alguém para fazer qualquer coisa, a menos que você mesmo tenha estado lá. Por isso decidi muito cedo que tinha de entender como um teatro respira. Acredite-me, quando se é assistente do assistente do diretor de cena da companhia de Sybil Thorndike, aos dezoito anos, aprende-se muito rápido!

Aprendi muito cedo, também, com Noël Coward. Em *Vidas privadas (Private lives),* Adrienne Allen e eu éramos, obviamente, meros complementos para a gloriosa Gertie Lawrence e o grande Noël. Não que haja nada de errado nisso, no início, mas é realmente frustrante quando se está desesperado para morder um pedaço da maçã. Noël, claro, era o autor e admitia com toda honestidade que seu papel e o de Gertie podiam passar perfeitamente bem sem quaisquer outras personagens na peça. Ótimo! Mas eu sabia que sob toda aquela basófia ambos precisavam de nós, assim como a faísca é necessária para disparar o foguete. Falo nisso só porque é um estágio de crescimento no nosso negócio. Sabia que, para se alimentar bem, o alimento tem de ser perfeito. E que, quanto melhor você se alimenta, tanto melhor será alimentado

no futuro. Começos... mas nunca esquecidos. Lições, lousa, giz. Naqueles dias de coadjuvante, aprendi, rememorei e guardei.

Suponho que tenha tido sorte de sentar-me aos pés de tais mestres. Mas até mesmo o pior ator pode ensinar-lhe algo, mesmo que seja algo que não se deve repetir: como não fazer a marcação, como não inflexionar a voz, como não se mover. Sempre há algo a aprender.

Suponho que seja por causa de meu completo envolvimento com o teatro que acabei sendo diretor. Sempre quis tentar de tudo. Já tinha tido umas experiências no St. James's, mas de repente surgiu a oportunidade, meu próprio teatro. Ao contrário do Old Vic, onde Ralph, John Burrell e eu formávamos um triunvirato, este era meu. Durante doze anos fui dono de meu nariz.

Não fui de maneira nenhuma um diretor de sucesso, mas acho que se poderia dizer que fui bem corajoso. Era aventureiro, mais que cauteloso, e acabei com os cofres vazios. Provavelmente fui muito ambicioso, e meu teatro, mesmo quando cheio, não pôde arcar com isso. Por exemplo, quando montei os espetáculos das Cleópatras, o teatro encheu todas as noites, a temporada inteira, e tudo o que fiz de lucro foram quarenta libras por semana. Imagine por quanto tempo eu teria que ficar em cartaz para tirar algum ganho real. Como você vê, meus sucessos não foram altos, pelo menos em termos financeiros. Artisticamente talvez tenham sido. Conseqüentemente, o senhor do dinheiro usual (o "anjo") não estava disposto a me apoiar sem reservas, de maneira que tive de lançar mão mais e mais de minhas próprias economias. Quando meus doze anos terminaram e estavam prestes a dessacralizar para sempre o meu belo St. James's, eu tinha gasto todas as minhas reservas: sessenta mil libras ao todo — o dinheiro que tinha ganho em Hollywood. Pelo menos o único bolso que saiu ferido foi o meu mesmo. Fui obrigado a me aprumar e a prosseguir com a vida, sair para ganhar o pão de cada dia. E foi o que fiz. Doeu ter perdido meu teatro, doeu muito, mas não havia nada que eu pudesse fazer. O telhado tinha sido deslocado pelo bombardeio de 1940, era um teatro ve-

lho, construído em 1820 e um risco à segurança. A municipalidade não poderia renovar o alvará de funcionamento, a menos que fossem gastas duzentas e cinqüenta mil libras para reformas de segurança. Não havia investidores disponíveis.

Consegui manter-me longe da direção até 1963, quando fui nomeado o primeiro diretor do National Theatre — embora, sob certos aspectos, o cargo estivesse a um milhão de milhas de distância do tipo de direção na qual estivera envolvido antes. Era o diretor artístico, mas havia um conselho a quem dar satisfações; não podia sair por aí fazendo o que me apetecesse. Mas disso já falei quase tudo em *Confissões de um ator*. Apesar das discordâncias da época, quero crer que todos tivéssemos uma coisa em comum: dar continuidade ao teatro como uma arte.

Tinha orgulho de meu cargo no National e sempre terei. Tenho certeza de que o que fizemos lá foi um grande crédito ao teatro britânico como um todo. Estou convencido de que, libra-peso por libra-peso, fomos por uns tempos a melhor trupe de artistas deste mundo. Era uma companhia sensacional, uma companhia no verdadeiro sentido da palavra. Qualquer um de meu grupo, a qualquer momento, poderia ter assumido o leme e conduzido a peça a porto seguro. Uma companhia maravilhosa, do subassistente da direção de cena até o topo. Tinha a impressão de que conhecia cada um deles pessoalmente e acho que conhecia mesmo. Posso ter sido a figura paterna, mas não no sentido vitoriano da expressão: minha companhia *falava* e era *ouvida*[1]. A prova de minha gabolice é olhar os nomes desconhecidos de então e ver quantos deles se tornaram conhecidos hoje. Acho que vai encontrar um bom número deles piscando, por direito próprio, nos cartazes luminosos do West End. Espero que tenhamos todos aprendido algo; sei que aprendemos. Pude transmitir-lhes o que me tinha sido transmitido. Isso porque, embora reafirme que devemos sempre olhar para a frente, é muito importante ater-se a nossas raízes teatrais e escutar.

1 Alusão ao ditado vitoriano que diz: "Crianças existem para ser vistas, mas não para ser ouvidas". (*"Children are to be seen not to be heard"*). (N. do T.)

Das setenta e nove produções do National, atuei em apenas sete e dirigi somente sete, para criar oportunidades a outros jovens diretores. Nunca tomei das rédeas e levei o cavalo sozinho. Tínhamos atores maravilhosamente versáteis, gente suficiente para produzir uma peça inteiramente escocesa ou irlandesa. E que outra companhia pode fazer isso? Descobrimos novas peças: um espectro completo de escritores modernos, da esquerda à direita política. Todo o processo me fascinava, principalmente a escolha do elenco: mudar atores de um papel para outro, polindo-os a todo momento, constantemente deixando que emergissem sob um novo aspecto, estirando, fazendo deles atores de primeira grandeza. Quando dirigia, sempre os encorajava para que inventassem doidamente e depois cabia a mim impedir que estragassem toda a produção. Foram anos excelentes.

Jamais hei de esquecer que foi o comentário de Guthrie que mudou meu rumo como ator. Aquilo não brotou do meu coração, foi-me vendido exatamente por aquele de quem eu não esperava bons conselhos. Direções de cena e coisas práticas, sim, mas nunca questões da alma. Fiquei espantado, e Guthrie cresceu enormemente em meu conceito, assim como meu desempenho.

Representar é a arte e a habilidade de apresentar uma personalidade diante de uma platéia. Diz-se que há dois tipos de atores: diretor e caracterizadores. Mas qualquer um que seja respeitado na profissão se considera um ator versátil. O uso das mãos, dos pés, do rosto, mas, acima de tudo, o reconhecimento da vida.

Cirurgiões sempre me fascinaram. A deles também é uma arte dramática. A dramaticidade do cirurgião no calor do teatro operatório, lutando pela vida do paciente sob a sombra alada da morte, é drama em seu apogeu.

Passei por uma série de doenças nos últimos anos e tive que me aventurar, em pessoa, ao bisturi do cirurgião. Quanto mais descubro coisas sobre meu corpo, na doença ou na saúde, mais fascinado fico.

Tinha um amigo que era um ótimo cirurgião e por muito tempo insisti para que me deixasse assistir a uma de suas

operações. Custou, porque ele achava que, apesar de toda a minha basófia e curiosidade, no momento em que eu visse o bisturi cortando a carne e o sangue espirrando, eu escorregaria para o chão, precisando eu mesmo ser reavivado.

Depois de algum tempo, porém, consegui convencê-lo de que minhas pernas eram mais firmes que as de um marinheiro enjoado, e ele permitiu minha entrada em *seu* teatro. De novo, a afirmação: "Você está em *meu* teatro agora; se decidir beijar o chão, teremos que deixá-lo lá. Não temos tempo para cuidar dos problemas estomacais de um homem *são*". Palavras combativas, agressivas e compreensíveis. Estava no mundo *dele*.

— Estou bem — garanti.

— Bem, se resolver desmaiar, desmaie logo. Se se sentir tonto, afaste-se do caminho.

Houve uma pausa. Acenei que sim. Ele começou. Nem por sombra eu desmaiaria, estava totalmente absorto. No momento em que o bisturi entrou, fiquei fascinado.

Acho que os atores deviam saber mais do que talvez saibam sobre seus próprios corpos. Quem sabe devessem ter um exemplar da *Anatomia (Anatomy)*, de Gray, junto com Shakespeare, na estante. Não estou sugerindo que partam todos para o hospital mais próximo para observar uma cirurgia, se bem que não seria má idéia se o fizessem, para ver e tomar consciência de como funciona o motor, o sangue e a carne.

Depois da operação o médico percebeu o quão curioso eu estava e como minha curiosidade era sincera. Acho que ficou impressionado. Pelo menos eu fiquei com ele. Perguntei se poderia voltar outra vez. Mais tarde, quando havia alguma coisa que ele achava que podia me interessar, sempre me avisava.

Você talvez ache isso mórbido ou macabro, mas não é. Simplesmente tinha vontade de saber mais a meu respeito. Queria ver sob a maquilagem, por baixo da pele. Queria conhecer cada parte de mim. Cada centímetro, ducto e vaso. Tenho certeza de que isso me ajudou durante minhas doenças. Sabia exatamente qual era o problema e onde era. Nunca

fiquei assustado, estava apenas decidido a lutar. Recusei-me a ceder.

Recentemente, quando tive um dos rins removidos, perguntei com toda a sinceridade se podia ser operado sob anestesia local para observar todo o processo no espelho. Não deixaram. Uma pena.

Sempre fui muito atlético, corria, levantava pesos e usava a academia de ginástica tanto quanto podia. Quando a doença diminuiu essas formas de exercício, comecei a nadar e até hoje nado quase todas as manhãs uns oitocentos metros. Atravesso a piscina sessenta e seis vezes. Monótono, mas compensador. Nunca desanime.

Estar em forma devia ser uma das principais prioridades de um ator. Exercícios diários são da maior importância. O corpo é um instrumento que precisa ser bem afinado e tocado, tanto quanto possível. O ator deveria poder controlá-lo da ponta da cabeça até o dedinho do pé. Tem de ser capaz de enviar mensagens a qualquer parte do corpo com a rapidez e habilidade de um computador. Vivemos dentro de uma máquina, uma máquina de extrema complexidade e, para usá-la adequadamente, precisamos entendê-la o máximo possível. Talvez o curso para atores devesse incluir alguns meses de estudos médicos. Quem sabe o aluno pudesse seguir as rondas do professor médico em hospitais-escolas, ouvindo e observando. Se eu estivesse começando hoje, sei que faria isso.

Exercícios diários são uma coisa essencial quando se trabalha diante de uma platéia à noite; é importante estar em forma antes do espetáculo. Um ator deveria estar tão preparado quanto um boxeador, tão bem equilibrado quanto um toureiro, ser tão ágil quanto um dançarino. No decorrer da noitada terá que trabalhar, muitas vezes, em alta voltagem e por longos períodos. Como Hamlet, precisará estar no pico de sua energia durante quatro horas ou mais e completar a noite com uma luta de espada. Shakespeare fazia o ator trabalhar pelo seu pão com manteiga.

Assim como o corpo, a voz também deve estar em forma, deve ser exercitada antes de cada espetáculo. O que talvez seja difícil, se estiver dividindo um camarim, mas existem

maneiras de contornar o problema. Há muitos atores por aí que usam o próprio espetáculo como aquecimento, e isso se nota. Normalmente é preciso uma meia hora até que tudo esteja nos eixos.

Quando o ator não está trabalhando, torna-se ainda mais importante manter a forma, embora, quando o horizonte está mais para o negrume, seja difícil ter autodisciplina. É mais fácil entrar debaixo das cobertas e se esconder.

Não é só o corpo que precisa ser flexível e ágil, a mente também. Assim como um escritor devia escrever alguma coisa todo dia, o ator deveria estudar. E, quando não houver nenhum papel para decorar, então que trabalhe com algo de sua própria escolha — qualquer coisa, um discurso, um papel inteiro, um poema. Sybil Thorndike, durante toda a vida, decorava um soneto ou alguns versos diariamente pela manhã.

Tudo isso pode parecer dedicação cega, mas eu realmente acredito que nesta profissão, se quiser atingir as alturas, você terá de ser dedicado. Terá de estar disposto a se sacrificar para obter sucesso. Precisa pôr seus objetivos bem alto e persegui-los com a pertinácia de um terrier. E não se esqueça de que cair em dissipação é muito fácil; a profissão é glamourosa, cheia de gloriosas tentações. Ponha um pé no primeiro degrau e as serpentes surgirão para atraí-lo, com suas caudas sedosas, elogiosas, implorando-lhe para que morda a maçã.

Tantos talentos, bons, imaturos e promissores se esfacelaram de encontro aos muros da dissipação e sumiram. As serpentes calhordas estão por toda parte. Como se trata de uma profissão que gera *glamour,* os áulicos se acotovelam para olhar, tocar e, se possível, celebrar aquilo que jamais terão. A admiração deles é genuína, mas cuidado, ator, cuidado. Cuidado com os gregos.

Acima de tudo, não se desespere quando a mão do crítico se enterrar em seu corpo e agarrar sua alma: aceite e sorria. É sua vida e sua escolha. E cuidado com o oposto. Não flutue até as alturas quando a mesma pessoa tocar sua cabeça e sussurrar elogios em seus vulneráveis ouvidos. Tudo pode mudar amanhã. Suponho que os críticos sejam uma triste necessidade. Existem os bons e os maus, e aqueles que sim-

plesmente se fantasiam de críticos mas que não passam de fornecedores de colunas de mexericos, diz-que-diz sem significado. Pobres criaturas impulsionadas pela pena, e não pelo intelecto. Os bons são ensaístas de imenso valor para o nosso trabalho. Ajudam, às vezes atrapalham, mas a maioria compreende os problemas e perigos de nossa profissão. Sem eles, algumas das grandes atuações do passado não teriam registro.

Às vezes acho que um número maior de críticos deveria ser estimulado a assistir aos ensaios, para que pudessem ver o tanto de trabalho, concentração, fé e amor que se põe na construção de uma peça, antes de atacar com suas espadas-tinteiros. Mas faço menção de louvor aos bons críticos, àqueles que partilham a mesma alegria que nós, atores, escritores e diretores, sentimos em nosso mundo. São pessoas cujo intelecto e pena caminham de mãos dadas. Contribuem para nosso mundo, pertencem a ele, e suponho que lhes seja tão penoso quanto é para nós quando alguma coisa não dá certo. Acredito que o crítico de um jornal diário veja mais peças em sua vida do que a maioria de nós, portanto é natural para ele achar que sabe mais que nós. Deve ser tão fácil lembrar-se de uma frasezinha espirituosa e tão tentador usá-la para apimentar uma coluna, mas tão injusto para com o pobre objeto da crítica, que teve a coragem de se expor.

Sei que, se somos tolos o suficiente para desfilar entre a ribalta e a realidade, devemos estar preparados para receber as atenções da pena, mas peço consideração, cuidado e sinceridade, e não apenas exibicionismo.

Fui espancado e machucado, elogiado e louvado. Ri e chorei, esbravejei e explodi, estive além das estrelas e caí no mais profundo desespero. Mas, no final, foi para mim mesmo que tive que me voltar, ouvir e acreditar. Quando chega a hora, é você e só você que sabe a verdade.

Concentrei-me quase que só nos papéis shakespearianos neste livro porque são os que considero mais fascinantes e porque ainda continua claro na minha cabeça como foram formados. Ainda posso senti-los e vê-los como se estivessem acontecendo agora. Ao contrário de outros papéis, as falas

ficaram comigo. São parte de mim e eu sou parte delas. Quanto mais velho fico, mais pareço entendê-las.

Talvez devesse ter gasto mais tempo com Shaw, Wilde, Ibsen, Strindberg, Coward, mas deixo que a próxima geração imprima sua marca. Antes me via meramente como

> *... a poor player*
> *That struts and frets his hour upon the stage*
> *And then is heard no more...*[1]

Mas agora sei que podemos ficar. Agora temos filme, televisão, fita. Daqui por diante ficaremos para sermos revisados, assistidos e criticados, zombados ou admirados, daqui a cem anos. Mas por mais que ame esses veículos — de fato, devolhes pelo menos um terço de minha carreira —, eles não conseguem mostrar o que significa realmente ter estado lá. Uma vez gravados, nunca mais mudarão, aquele momento está lá para sempre. Nunca haverá cheiro de adrenalina no celulóide. O momento real terá passado.

O cinema é o veículo do diretor, a televisão do escritor, mas o teatro é do ator. Quando ele está no palco, é ele, e ele só, que comanda o momento. O público não tem escolha senão ficar a sua mercê ou partir. Esta é a emoção verdadeira, a mágica da profissão. O ator no palco é todo-poderoso, porque uma vez subido o pano é ele que está no controle. Não há nada que o diretor ou o autor possam fazer depois que as luzes se apagam e a cortina sobe. O ator pode fazer ou dizer o que quiser, é ele que governa, que estala o chicote.

São o autor e o diretor que roem as unhas na última fila, entre doses mais que generosas de álcool, não o ator.

Assim que o ator esquenta as turbinas e supera o nervosismo inicial, seu sorriso interior é como o de um gato ao flexionar e exibir os músculos de sua arte.

---

1 "... um pobre ator/ Que pavoneia e agita sua hora no palco,/ E depois não mais é ouvido..." (N. do T.)

Respirando o ar denso e morno, sentindo a expectativa da casa, que espera seu próximo momento. Calculando uma pausa para a perfeição absoluta. Sentindo os pulmões que abrem e fecham, enquanto a voz chega ao ápice de sua potência. Nunca dando demais; sempre fazendo com que peçam mais. Fazendo um gesto e segurando-o, sabendo que todos os olhos se movem com você. Ouvindo as risadas que tomam conta do teatro como uma onda gigantesca, ciente de que foi você que as provocou. Sabendo que as lágrimas estão ali, prontas. Controlando cada pensamento da platéia, fazendo dela o seu pensamento. Levando-os junto pela jornada. Assustando-os, emocionando-os, amando-os, segurando-os na palma de sua mão, Gulliver e os liliputianos. Pegando-os no colo, bajulando, acariciando. Sem eles, você não existe. Sem eles, você é um homem sozinho num quarto com memórias e um espelho. Sem eles, você é nada. Um ator sem público é um pintor sem pincel. Claro que sempre se pode desempenhar na imaginação, mas qual é a satisfação?

Como já disse, começa muito cedo, no seio da família, quando a criança exige atenção: "Olhem pra mim, olhem pra mim". Uma vez obtida a atenção, o importante é mantê-la. É então que o talento para divertir, entreter, provocar, se manifesta. Cedo se podem ver quais serão os atores e quais os diretores. É ali que se pode ver o futuro.

Nunca subestime a platéia, nunca se considere superior, porque, se o fizer, eles saberão. São bem mais inteligentes do que possa pensar. São eles que pagam suas contas e enchem seu estômago. Sem eles, você está num quarto vazio, de novo, com uma despensa pelada. Nunca se barateie nem à profissão. É uma das mais antigas e melhores. Lembre-se do bobo da corte: ele não ousava interpretar mal, estava sempre dando o máximo de si.

Não posso mais trabalhar no teatro, mas a emoção nunca desaparecerá. As luzes e o combate. A intimidade entre mim e o público durante os solilóquios de *Hamlet* e *Ricardo III* — éramos como amantes.

Na minha idade, você faz as coisas assim que se lembra delas, porque nunca se sabe quando cairá a grande foice.

Estou com setenta e oito, caminhando para os dezoito anos. Acabei de filmar uma série para a televisão com a Televisão Granada. Fiz um holograma, o que significa que estive todas as noites num musical do West End, em 1986. Quando terminar a televisão, estarei fazendo um disco *pop*... e assim por diante.

Esta é a vida de um ator: liberdade completa e versatilidade. Tudo muda, como eu disse. Mas, por outro lado, nada muda. Tudo de que precisamos é de uma velha caixa de charutos e alguém que nos preste atenção.

EPÍLOGO
CARTA A UMA JOVEM ATRIZ

No dia 24 de janeiro de 1947, dei a aula inaugural da Old Vic School, que meus bons amigos e colegas Michel St. Denis, Glen Byam Shaw e George Devine acabavam de fundar. Eis um trecho de meu discurso aos primeiros alunos:

> *Um ator, acima de tudo, tem de ser um bom entendedor, seja por intuição ou observação, seja por ambas, e isto o coloca no mesmo nível de um médico, um padre ou um filósofo. Se puder tirar dele mais do que apenas fé, então sinto-me afortunado e feliz... São muitas as dimensões da arte de representar, mas* NENHUMA *delas... é boa ou interessante... a menos que esteja investida com a aparência ou a completa ilusão de uma verdade. A diferença entre a verdade real e a ilusão da verdade é o que vocês estão prestes a aprender. A lição continua até o momento de morrer.*

Muito em breve haveria na Old Vic School uma jovem que veio a ser reconhecida como uma grande atriz e que por vinte e cinco anos tem sido o meu orgulho e minha felicidade: minha amada esposa Joan Plowright.

Tinha me apaixonado por sua Margery Pinchwife em

The country wife, me extasiado com seu virtuosismo no papel da Velha Senhora em *As cadeiras,* de Ionesco, e ficado atordoado com sua Beatie Bryant em *Raízes (Roots),* de Arnold Wesker. Aí fez Jean Rice comigo em *The entertainer.* Em seguida voltou para George Devine, no Court, para fazer o papel-título em *Major Barbara,* de Shaw. Foi então que escrevi para uma jovem atriz.

Querida Joan,

Espero que você não se importe, pequena, com algumas palavrinhas de incentivo, e umas poucas de crítica, já que você disse que não, ontem à noite, quando eu estava com uma pressa louca depois de seu (um tanto tarde) espetáculo, vindas de seu velho papai.

Primeiro de tudo, deixe-me dizer-lhe que fiquei impressionado por ver como você conseguiu agarrar pelo colarinho este papel pouco compensador, junto com falas difíceis e novas.

Por falar nisso, por favor diga a Georgie, que veio falar comigo a respeito de Tudo está bem quando bem termina (All's well that ends well), *que estou* absolutamente *certo, depois de vê-la, de que o papel não terá surpresas para você. Conseguirá dominar Helena com esta sua linda cabecinha morena, minha querida. Você tem uma qualidade poética verdadeiramente natural, sem qualquer sinal de esforço, e isso é tudo.*

Bom. Acho que quando você tenta alterar sua personalidade tão radicalmente quanto é preciso para um papel como o de Barbara precisa estar preparada para deixar de lado algumas destas mesmas qualidades que a mantiveram firme em seus triunfos anteriores no teatro.

Você tem um senso de humor verdadeiramente maravilhoso, diabolicamente espontâneo, estreitamente ligado a sua aptidão para a autozombaria. Esta última pode ser uma valiosa mas também perigosa qualidade, que devia ser usada com cuidado... a primeira não tem preço, mas não se fie nela porque nem sempre conseguirá tirá-la do buraco.

Em qualquer circunstância adversa, capaz de deixar a gente meio inseguro, ou quando estamos cansados demais, os elementos básicos de nossa personalidade acabam predominando. Naturalmente, como são as primeiras coisas que existem dentro de nós, inconscientemente agarramo-nos a elas, o que nos faz pensar que podemos fazer tudo, já que os maneirismos se formam subconscientemente para esconder nossas fraquezas... pausas desconexas quando se tem medo, ou quando sentimos que estamos nos esgotando... um porte exagerado de quem se acha desajeitado, por exemplo, J.G. etc.

Mas neste papel, ou em qualquer outro no qual os antecedentes da personagem sejam diferentes dos nossos, é preciso ser forte, estar disposto a enfrentar o fato de que estes elementos talvez não sejam adequados, disposto a criar algo novo, que se adeque.

Lá estávamos nós, ontem à noite, nos preparando para assistir à atuação de uma sagrada família de South Kensington, da qual um *dos membros é um tanto diferente. Como?* Não *por nenhuma diferença básica de tipo (embora se pudesse dizer que ela puxou ao pai), e sim por uma diferença básica de identificação espiritual. Neste caso, o humor diabólico e a autozombaria parecem dizer ao público: "Olhem só para mim, a rebelde do Royal Court, bebendo na mesma taça que este pessoal emproado e engomado".*

E isto a põe em desvantagem e tira-lhe o sucesso de mostrar as diferenças reais *entre Barbara e a sociedade à qual ela pertence.*

Há uma palavra que descreve perfeitamente o que você deve levar consigo para o palco nesta peça. ESPLENDOR. *Não tenha medo, pequena, e não deixe que a autozombaria tire você deste caminho. Não faltarão outras oportunidades de usá-la.*

Já lhe contei como foi duro para mim não me sentir inseguro no discurso de "São Crispim"... estávamos em 1937 e a nossa era uma geração bem desiludida.

Você é uma atriz maravilhosamente dotada e linda-

mente disciplinada... não se sinta tímida com a Dedicação. Agarre-a. Podemos ainda conservar nosso senso de humor, mas no seu devido lugar*; seu uso indiscriminado... aleijou muitos atores brilhantes. Representar é, basicamente, uma habilidade sem humor, e é por isso que pessoas como nós sofrem tanto.*

Acho que você está um tanto assustada com o papel e é difícil amar qualquer coisa da qual se tem medo. Mas você tem *que amar Barbara. Ame-a como ela nunca foi amada antes. O amor (entre outras coisas) é a exaltação da compreensão. E* compreender *é uma necessidade absoluta em nosso trabalho, o meio através do qual podemos* informar. *O amor é o meio que temos para levar a informação até o público.*

Precisamos amar Iago ou Caliban, precisamos amar até mesmo a pouco compensadora Jean Rice! A nós não cabe indagar por que, a nós cabe apreender e comunicar. Não devemos nunca fugir dos preparativos nos bastidores, da prática da velha auto-hipnose que nos transforma completamente antes de pisarmos no palco.

Por favor, não pense que estou dizendo que é mau ter medo de um papel no início.

Uma aproximação humilde é essencial e há uma lei terrivelmente severa que comanda: "Nenhum Artista Verdadeiro Deve Esperar Satisfação de Seu Trabalho". Mas como equacionar a humildade essencial que devemos ter diante do trabalho e a confiança completa necessária para levá-lo a cabo?

Não que o público de ontem à noite tenha recebido qualquer outra coisa que não a impressão de que você navegava, confiante na sua perícia, apresentando uma Barbara perfeitamente plausível, *para gáudio e entretenimento dos espectadores. Mas você e eu sabemos que você a trouxe para si... para dentro de você... em vez de sair na direção dela. E é isso que a deixa com aquela desconfortável sensação de insatisfação.*

Uma ou duas coisinhas. Suas costas estão retas e belas (Cristo, aquele espartilho, com este calor!), mas

não se apóie demais nos calcanhares. Mantenha os joelhos flexíveis e balance um tantinho *mais ao andar. Suas mãos são lindas e você pode se dar ao luxo de explorá-las mais. Se for coçar o nariz, certifique-se de que é um gesto charmoso (este tipo de coisa)!*

Sua voz está melhorando o tempo todo, e pode ser rica e agradável quando você quer... mantenha-a clara e não deixe que a emoção a enrouqueça. É uma das coisas mais difíceis em nosso trabalho... mergulhar nas emoções mais profundas e ainda assim permitir que o público ouça cada palavra. Você não sabe que sorte a sua em poder chorar quando quer, no palco... Johnny G. nunca pára... e eu, como já lhe disse, nunca consegui, em toda a minha vida. Mas consegui fazer as pessoas acreditarem que posso... e é isso que importa, não é?

Espero que lhe tenha sido de alguma valia, minha querida. Gostaria de ajudar a qualquer momento... mas somente se você sentir que precisa. Vá por seu próprio e suave caminho e que lhe seja suave o tempo todo. Sei que sempre será suave para seu devotado

Larry

INTERPRETAÇÕES

1907 Nasce a 22 de maio

TEATRO

1917 *Júlio César* (Shakespeare), papel: Brutus, dir. Geoffrey Heald, All Saints School
Noite de reis ou o que quiserdes (Shakespeare), papel: Maria, dir. Geoffrey Heald, All Saints School

1920-22 *A megera domada* (Shakespeare), papel: Katharina, dir. Geoffrey Heald, All Saints School e Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon

1923 *Sonho de uma noite de verão* (Shakespeare), papel: Puck, dir W. H. A. Cowell, St. Edward's School, Oxford

1924 *Macbeth* (Shakespeare), papel: Lennox, dir. Beatrice Wilson, Central School of Speech Training and Dramatic Art (CSSTDA), St. Christopher, Letchworth
Byron (Law), papel: oficial Suliot, dir. Henry Oscar, CSSTDA, Century Theatre, Londres

1925 *Henrique IV, parte II* (Shakespeare), papéis: Thomas de Clarence e Snare, dir. L. E. Berman, CSSTDA, Regent Theatre, Londres
Unfailing instinct (Frank), papel: Armand St. Cyr, dir.

Julian Frank, CSSTDA, Hippodrome, Brighton, e turnê pela Grã-Bretanha

The ghost train (Ridley), papel: Policial, dir. Julian Frank, CSSTDA, Hippodrome, Brighton, e turnê pela Grã-Bretanha

1925-6 Membro da Lena Ashwell Players

A tempestade (Shakespeare), papel: Antônio, dir. Lena Ashwell, Century Theatre, Londres

Júlio César (Shakespeare), papel: Flávio, dir. Lena Ashwell, Century Theatre, Londres

Henrique VIII (Shakespeare), papel: Primeiro Criado, dir. Lewis Casson, Empire Theatre, Londres

The Cenci (Shelley), papel: Criado de Orsino, dir. Lewis Casson, Empire Theatre, Londres

1926 *A maravilhosa história de São Bernardo* (Ghéon), papel: Menestrel, dir. A. E. Filmer, Kingsway Theatre, Londres

The barber and the cow (Davies), papel secundário, dir. H. K. Ayliff, turnê pela Grã-Bretanha

The farmer's wife (Phillpott), papel: Richard Croaker, dir. H. K. Ayliff, turnê pela Grã-Bretanha

1926-7 Membro de Birmingham Repertory Theatre Company

1927 *Something to talk about* (Phillpott), papel: Guy Sydney, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

The well of the saints (Synge), papel: Mat Simon, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

The third finger (Whittaker), papel: Tom Hardcastle, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

The Mannoch family (McClymond), papel: Peter Mannoch, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

O comediante (Ghéon), papel: Peregrino, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

Tio Vânia (Tchekhov), papel: Vânia, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

Tudo está bem, quando bem termina (Shakespeare), papel: Paroles, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

The pleasure garden (Mayor), papel: Jovem, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
She stoops to conquer (Goldsmith), papel: Tony Lumpkin, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
Quality street (Barrie), papel: Ensign Blades, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
Bird in hand (Drinkwater), papel: Gerald Arnwood, dir. John Drinkwater, Birmingham Repertory Theatre
Advertising april (Farjeon e Horsnell), papel: Mervyn Jones, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
The silver box (Galsworthy), papel: Jack Barthwick, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
The adding machine (Rice), papel: Jovem, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
Aren't women wonderful? (Dean), papel: Ben Hawley, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre
The road to ruin (Holcroft), papel: Sr. Milford, dir. W. G. Fay, Birmingham Repertory Theatre

1928 *The adding machine* (Rice), papel: Jovem, dir. W. G. Fay, Court Theatre, Londres
Macbeth (Shakespeare), papel: Malcolm, dir. H. K. Ayliff, Court Theatre, Londres
Back to Methuselah (Shaw), papel: Martelo, dir. H. K. Ayliff, Court Theatre, Londres
Harold (Tennyson), papel: Harold, dir. H. K. Ayliff, Court Theatre, Londres
A megera domada (Shakespeare), papel: Um lorde, dir. H. K. Ayliff, Court Theatre, Londres
Bird in hand (Drinkwater), papel: Gerald Arnwood, dir. John Drinkwater, Royalty Theatre, Londres
The dark path (John), papel: Graham Birley, dir. Evan John, Royalty Theatre, Londres
Journey's end (Sherriff), papel: Capitão Stanhope, dir. James Whale, Appolo Theatre, Londres

1929 *Beau Geste* (Dean e Mann), papel: Beau, dir. Basil Dean, His Majesty's Theatre, Londres
O círculo de giz (Klabund e Laver), papel: Príncipe Po, New Theatre, Londres

Paris bound (Barry), papel: Richard Parish, dir. Arthur Hopkins, Lyric Theatre, Londres

The stranger within (Wilbur), papel: John Hardy, dir. Reginald Bach, Garrick Theatre, Londres

Murder on the second floor (Vosper), papel: Hugh Bromilow, dir. William Mollison, Eltinge Theatre, Nova York

The last enemy (Harvey), papel: Jerry Warrender, dir. Tom Walls, Fortune Theatre, Londres

1930 *After all* (van Druten), papel: Ralph, dir. Auriol Lee, Arts Theatre, Londres

Vidas privadas (Coward), papel: Victor Prynne, dir. Noël Coward, Phoenix Theatre, Londres

1931 *Vidas privadas* (Coward), papel: Victor Prynne, dir. Noël Coward, Times Square Theatre, Nova York

1933 *The rats of Norway* (Winter), papel: Steven Beringer, dir. Raymond Massey, Playhouse Theatre, Londres

The green bay tree (Shairp), papel: Julian Dulcimer, dir. Jed Harris, Court Theatre, Nova York

1934 *Biography* (Behrman), papel: Richard Kurt, dir. Noël Coward, Globe Theatre, Londres

Queen of Scots (Daviot), papel: Bothwell, dir. John Gielgud, New Theatre, Londres

Theatre royal (Ferber e Kaufman), papel: Anthony Cavendish, dir. Noël Coward, Lyric Theatre, Londres

1935 *Ringmaster* (Winter), papel: Peter Hammond, dir. Raymond Massey, Shaftesbury Theatre, Londres

Golden arrow (Thompson e Cunard), papel: Richard Harben, dir. Laurence Olivier, Whitehall Theatre, Londres

Romeu e Julieta (Shakespeare), papéis: Romeu e Mercúcio, dir. John Gielgud, New Theatre, Londres

1936 *Bees on the boatdeck* (Priestley), papel: Robert Patch, dir. Laurence Olivier e Ralph Richardson, Lyric Theatre, Londres

1937-49 Membro de Old Vic Company

1937 *Hamlet* (Shakespeare), papel Hamlet, dir. Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, Londres

Noite de reis ou o que quiserdes (Shakespeare), papel: *sir* Toby Belch, dir. Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, Londres

Henrique V (Shakespeare), papel: Henrique, dir. Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, Londres

Hamlet (Shakespeare), papel: Hamlet, dir. Tyrone Guthrie, Elsinore, Dinamarca

Macbeth (Shakespeare), papel: Macbeth, dir. Michel St. Denis, Old Vic Theatre e New Theatre, Londres

1938 *Otelo* (Shakespeare), papel: Iago, dir. Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, Londres

The king of nowhère (Bridie), papel: Vivaldi, dir. Tyrone Guthrie, Old Vic Theatre, Londres

Coriolano (Shakespeare), papel: Coriolano, dir. Lewis Casson, Old Vic Theatre, Londres

1939 *No time for comedy* (Behrman), papel: Gaylord Easterbrook, dir. Guthrie McClintic, Ethel Barrymore Theatre, Nova York

1940 *Romeu e Julieta* (Shakespeare), papel: Romeu, dir. Laurence Olivier, 51st Street Theatre, Nova York

1944-45 *Peer Gynt* (Ibsen), papel: Button Moulder, dir. Tyrone Guthrie e Robert Helpmann, New Theatre, Londres, Paris e Nova York

Arms and the man (Shaw), papel: Sergius Saranoff, dir. John Burrel, New Theatre, Londres, Paris e Nova York

Ricardo III (Shakespeare), papel: Gloucester, dir. John Burrell, New Theatre, Londres, Paris e Nova York

1945-6 *Tio Vânia* (Tchekhov), papel: Astrov, dir. John Burrell, New Theatre, Londres

Henrique IV, parte I (Shakespeare), papel: Hotspur, dir. John Burrell, New Theatre, Londres

Henrique IV, parte II (Shakespeare), papel: Juiz Shallow, dir. John Burrell, New Theatre, Londres

Édipo rei (Sófocles), papel: Édipo, dir. Michel St. Denis, New Theatre, Londres

The critic (Sheridan), papel: sr. Puff, dir. Miles Malleson, New Theatre, Londres

1946 *Rei Lear* (Shakespeare), papel: Lear, dir. Laurence Olivier, New Theatre, Londres

1948 *The school for scandal* (Sheridan), papel: *sir* Peter Teazle, dir. Laurence Olivier, Londres, turnê por Nova Zelândia e Austrália

Ricardo III (Shakespeare), papel: Gloucester, dir. John Burrell, turnê por Nova Zelândia e Austrália

The skin of our teeth (Wilder), papel: sr. Antrobus, dir. Laurence Olivier, turnê por Nova Zelândia e Austrália

1949 *Ricardo III* (Shakespeare), papel: Gloucester, dir. John Burrell, New Theatre, Londres

The school for scandal (Sheridan), papel: *sir* Peter Teazle, dir. Laurence Olivier, New Theatre, Londres

Antígona (Anouilh), papel: Coro, dir. Laurence Olivier, New Theatre, Londres

1950 *Venus observed* (Fry), papel: Duque de Altair, dir. Laurence Olivier, St. James's Theatre, Londres

1951 *César e Cleópatra* (Shaw), papel: César, dir. Michael Benthall, St. James's Theatre, Londres, e Ziegfeld Theatre, Nova York

Antônio e Cleópatra (Shakespeare), papel: Antônio, dir. Michael Benthall, St. James's Theatre, Londres, e Ziegfeld Theatre, Nova York

1953 *The sleeping prince* (Rattigan), papel: Grão-duque, dir. Laurence Olivier, Phoenix Theatre, Londres

1955 *Noite de Reis ou o que quiserdes* (Shakespeare), papel: Malvólio, dir. John Gielgud, Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon

Macbeth (Shakespeare), papel: Macbeth, dir. Glen Byam Shaw, Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon

Tito Andrônico (Shakespeare), papel: Tito, dir. Peter Brook, Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon

1957 *The entertainer* (Osborne), papel: Archie Rice, dir. Tony Richardson, Royal Court Theatre, Londres

Tito Andrônico (Shakespeare), papel: Tito, dir. Peter Brook, Memorial Theatre Co. Turnê européia e Stoll Theatre, Londres

1957-8 *The entertainer* (Osborne), papel: Archie Rice, dir.

Tony Richardson, Palace Theatre, Londres, e Royale Theatre, Nova York

1959 *Coriolano* (Shakespeare), papel: Coriolano, dir. Peter Hall, Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon

1960 *O rinoceronte* (Ionesco), papel: Berenger, dir. Orson Welles, Royal Court Theatre e Strand Theatre, Londres

1960-61 *Becket* (Anouilh), papel: Becket, dir. Peter Glenville, St. James's Theatre e Hudson Theatre, Nova York

1962 *The broken heart* (Ford), papéis: Prólogo e Bassanes, dir. Laurence Olivier, Chichester Festival Theatre, Chichester

Tio Vânia (Tchekhov), papel: Astrov, dir. Laurence Olivier, Chichester Festival Theatre, Chichester

1962-73 Diretor do National Theatre Company

1962 *Semi-detached* (Turner), papel: Fred Midway, dir. Tony Richardson, Saville Theatre, Londres

1963 *Tio Vânia* (Tchekhov), papel: Astrov, dir. Laurence Olivier, Chichester Festival Theatre, Chichester, e Old Vic Theatre, Londres

The recruting officer (Farquhar), papel: Capitão Brazen, dir. William Gaskill, Old Vic Theatre, Londres

1964 *Otelo* (Shakespeare), papel: Otelo, dir. John Dexter, Chichester Festival Theatre, Chichester, e Old Vic Theatre, Londres

O construtor (Ibsen), papel: Halvard Solness, dir. Peter Wood, Old Vic Theatre, Londres

1965 *Otelo* (Shakespeare), papel: Otelo, dir. John Dexter, Moscou e Berlim

Love for love (Congreve), papel: Tattle, dir. Peter Wood, Old Vic Theatre, Londres, e Moscou e Berlim

1967 *A dança da morte* (Strindberg), papel: Edgar, dir. Glen Byam Shaw, Old Vic Theatre, Londres, e turnê pelo Canadá

Love for love (Congreve), papel: Tattle, dir. Peter Wood, turnê pelo Canadá

Com a pulga atrás da orelha (Feydeau), papel: Plucheux, dir. Jacques Charon, turnê pelo Canadá

1969 *Home and beauty* (Maugham), papel: A. B. Raham, dir.

Frank Dunlop, Old Vic Theatre, Londres e Los Angeles
As três irmãs (Tchekhov), papel: Chebutikin, dir. Laurence Olivier, Old Vic Theatre, Londres, e Los Angeles

1970 *O mercador de Veneza* (Shakespeare), papel: Shylock dir. Jonathan Miller, Old Vic Theatre, Londres

1971 *Longa jornada noite adentro* (O'Neill), papel: James Tyrone, dir. Peter Wood, Old Vic Theatre a New Theatre, Londres

1973 *Sábado, domingo, segunda* (de Filippo), papel: Antônio, dir. Franco Zeffirelli, Old Vic Theatre, Londres
The party (Griffiths), papel: John Tagg, dir. John Dexter, Old Vic Theatre, Londres

FILMES

Incluem-se filmes feitos para a televisão. Os anos indicam datas de lançamento. Os títulos americanos aparecem entre parênteses.

1930 *The temporary widow,* dir. Gustav Uciky
Too many crooks, dir. George King

1931 *Potiphar's wife (Her strange desire),* dir. Maurice Elvery
Friends and lovers, dir. Victor Schertzinger
The yellow passport (The yellow ticket), dir. Raoul Walsh

1932 *Westward passage,* dir. Robert Milton

1933 *Perfect understanding,* dir. Cyril Gardner
No funny business (The professional co-respondents), dir. John Stafford e Victor Hanbury

1935 *Moscow nights (I stand condemned),* dir. Anthony Asquith

1936 *As you like it,* dir. Paul Czinner
Conquest of the air, dir. A. Shaw, J. M. Saunders, A. Esway e Z. Korda

1937 *Fire over England,* dir. William K. Howard
Twenty-one days, dir. Basil Dean

1938 *The divorce of lady X,* dir. Tim Whelan

1939 *Q planes (Clouds over Europe),* dir. Tim Whelan
O morro dos ventos uivantes, dir. William Wyler

1940 *Rebeca,* dir. Alfred Hitchcock
Orgulho e preconceito, dir. Robert Z. Leonard
1941 *Words for battle,* narração, dir. Humphrey Jennings
Lady Hamilton (That Hamilton woman), dir. Alexander Korda
49.º Paralelo, dir. Michael Powell
1943 *The demi-paradise,* dir. Anthony Asquith
1945 *Henrique V,* dir. Laurence Olivier
1948 *Hamlet,* dir. Laurence Olivier
1951 *The magic box,* dir. Laurence Olivier
1952 *Carrie,* dir. William Wyler
1953 *A queen is crowned,* apenas a voz, prod. Castleton Knight
The beggar's opera, dir. Peter Brook
1955 *Ricardo III,* dir. Laurence Olivier
1957 *The prince and the showgirl,* dir. Laurence Olivier
1959 *The devil's disciple,* dir. Guy Hamilton
1960 *Spartacus,* dir. Stanley Kubrick
The entertainer, dir. Tony Richardson
1961 *The power and the glory,* dir. Marc Daniels
1962 *Term of trial,* dir. Peter Glenville
1963 *Tio Vânia,* dir. Laurence Olivier
1965 *Bunny Lake desapareceu,* dir. Otto Preminger
Otelo, dir. Stuart Burge
1966 *Khartoum,* dir. Basil Dearden
1968 *Romeu e Julieta,* dublagem, dir. Franco Zeffirelli
As sandálias do pescador, dir. Michael Anderson
1969 Oh! Que delícia de guerra, dir. Richard Attenborough
The battle of Britain, dir. Guy Hamilton
A dança da morte, dir. David Giles
David Copperfield, dir. Delbert Mann
1970 *As três irmãs,* dir. Laurence Olivier
1971 *Nicholas e Alexandra,* dir. Franklin J. Schaffner
1972 *Lady Caroline Lamb,* dir. Robert Bolt
Jogo mortal, dir. Joseph Mankiewicz
1975 *Amor entre ruínas,* dir. George Cukor
1976 *The seven per cent solution,* dir. Herbert Ross
A maratona da morte, dir. John Schlesinger

1977 *Jesus de Nazaré,* dir. Franco Zeffirelli
A bridge too far, dir. Richard Attenborough
1978 *The Betsy,* dir. Daniel Petrie
Os meninos do Brasil, dir. Franklin J. Schaffner
1979 *A little romance,* dir. George Roy Hill
Drácula, dir. John Badham
1980 *O cantor de jazz,* dir. Richard Fleischer
Inchon (não lançado), dir. Terence Young
1981 *Fúria de titãs,* dir. Desmond David
1984 *The Bounty,* dir. Roger Donaldson
Os últimos dias de Pompéia, dir. Peter Hunt
1985 *Wagner,* dir. Tony Palmer
The jigsaw man, dir. Terence Young
Wild geese II, dir. Peter Hunt

TELEVISÃO

1937 *Macbeth* (Shakespeare), trechos, papel: Macbeth, BBC
1958 *John Gabriel Borkman* (Ibsen), papel: Borkman, ATV
1959 *The moon and sixpence* (Maugham), papel: Charles Strickland, NBC
1967 *Theatre royal,* apresentação beneficente, papel: Prólogo (Day Lewis), Rediffusion
1969 *Male of the species* (Owen), papel: anfitrião/narrador, NBC
1972 *Longa jornada noite adentro* (O'Neill), papel: James Tyrone, ATV
1973 *O mercador de Veneza* (Shakespeare), papel: Shylock, ATV
1974 *World at war,* papel: narrador, Thames
1976 *The collection* (Pinter), papel: Harry Kane, Granada
Gata em teto de zinco quente (Williams), papel: Big Daddy, Granada
1978 *Come back little Sheba* (Inge), papel: Doc Delaney, Granada
Daphe Laureola (Bridie), pepel: *sir.* Joseph Pitts, Granada
Sábado, domingo, segunda (de Filippo), papel: Antônio, Granada

1981 *Brideshead revisited* (Waugh), papel: Lord Marchmain, Granada

1982 *A voyage round my father* (Mortimer), papel: Clifford Mortimer, Thames

1983 *Rei Lear* (Shakespeare), papel: Lear, Granada

A talent for murder (Choderov e Panama), papel: Dr. Wainwright, BBC

1984 *Mr. Halpern e Mr. Johnson* (Goldstein), papel: Sr. Halpern, HTV

The ebony tower (Fowles), papel: Henry Breasley, Granada

1986 *Lost empires* (Priestley), papel: Harry Burrard, Granada